



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Postaci kampu : studium konstrukcji pozy

Author: Anna Malinowska

Citation style: Malinowska Anna. (2012). Postaci kampu : studium konstrukcji pozy. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

UNIwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Filologiczny
Instytut Kultur i Literatur Anglojęzycznych

MGR ANNA MALINOWSKA

PRACA DOKTORSKA

pt.

POSTACI KAMPU. STUDIUM KONSTRUKCJI POZY

napisana pod kierunkiem

DR HAB. LESZKA DRONGA

KATOWICE, 2012

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE. Kamp. Między estetyką a praktyką	4
CZĘŚĆ PIERWSZA. Kamp w teorii i kontekstach kultur.....	23
1.1. (A)estetyczna apolityczna afirmacja – kamp według Sontag	25
1.2. Styl odmieńców.....	34
1.3. Polityka <i>queerowego</i> performance’u. Kamp jako ideologia	41
1.4. Boże, chroń Królową!	50
1.5. <i>Poza</i> – kamp i kultura transgresji	61
1.6. Jak rozpoznać kamp gdy się go widzi	74
CZĘŚĆ DRUGA. Problematyka upostaciowienia kampu	82
2.1. Mglista postać Postaci – zmierzch bohatera.....	85
2.2. Mit ponowoczesnej indywidualności	99
2.3. Kim jest Dandys?	111
2.4. Nadużycia Oscara Wilde’a. Teoria postaci przejściowej	124
2.5. Per-wersje. Anatomia Kampa.....	139
2.6. <i>Divine</i> - wcielenia kampu	151
CZĘŚĆ TRZECIA. Literackie oblicza kamp-u/a	162
3.1. Literatura kampowa i jej bohaterowie.....	166
3.2. Tannhäuser – Aubrey Beardsley u stóp wzgórza.....	178
3.3. Czarnoksiężnik z krainy <i>Kamp</i>	189
3.4. (Nie)literacki język kampu.....	201
ZAKOŃCZENIE. Postaci Kampu.....	212
BIBLIOGRAFIA	218
ZAŁĄCZNIKI	236

*There are those who say that life is an illusion,
That reality is simply a figment of imagination.*

(Criminologist, Horror Rocky Picture Show)

*Są tacy, którzy twierdzą, że życie jest iluzją,
Że rzeczywistość jest jedynie wytworem wyobraźni.*

(Kryminolog, Horror Rocky Picture Show)

WPROWADZENIE

Kamp. Między estetyką a praktyką

Kiedy w 1971 roku, w wywiadzie opublikowanym później w magazynie „Playboy” pod tytułem *Mae West: A Candid Conversation with the Indestructible Queen of Vamp and Camp*, Robert C. Jennings zapytał aktorkę czym jest kamp, odpowiedziała, że to rodzaj parodii trawestujący jej własną osobę. „Kamp jest rodzajem komedii, który mnie imituje . . . to rodzaj komedii, naśladujący komedię, którą ja uprawiam . . . to rodzaj komedii, który żartuje sobie z Mae West”¹. Wypowiedź West zwraca uwagę na zasadniczą kwestię w dyskusji o kampie – kwestię, dotyczącą natury samego zagadnienia, która od czasów ustanowienia kampu „rodzajem wrażliwości”², zbyt często ulega przeoczeniu. Bez względu na to jak skomplikowany, niejasny, wieloznaczny i trudny do zdefiniowania, kamp jest przede wszystkim praktyką, zespołem czynności, zestawem bardziej lub mniej określonych zachowań i gestów, które składają się na to, co od lat 20-tych dwudziestego wieku teatralny argot nazywał *camping about* (kampowaniem)³.

Współczesne dyskusje na temat kampu, oscylujące głównie wokół ustalenia tak istoty kampowości jak i charakteru i najnowszych form jego obecności w kulturze, dokonują się na gruncie rozdarcia pomiędzy kampem jako praktyką, a kampem jako estetyką. Richard Dyer, amerykański badacz i jeden z pierwszych teoretyków kampu, mówi nawet o „sporze”, w którym „istnieją dwie różne interpretacje . . . – jedna z nich to kampowanie (*camping about*), droczenie kroczków i piski. Druga to rodzaj określonego smaku w sztuce i rozrywce, określonej wrażliwości”⁴. Teoria kampu nie traktuje tych interpretacji jako wzajemnie się wykluczających. Nie zmienia to jednak faktu, że typowym dla niej przedstawianiem kampu jest to plasujące go po stronie estetyki.

Teoretyczna refleksja nad kampem pokazuje, że znacznie częściej definiuje i rozważa się go jako praktykowaną estetykę, niż jako estetyzującą *praxis*. Wynika to między innymi

¹ Por. Robert C. Jennings, *Mae West: A Candid Conversation with the Indestructible Queen of Vamp and Camp*, „Playboy”, January 1971, s. 73-83 oraz Pamela Robertson, *Guilty Pleasures. Feminist Camp from Mae West to Madonna*, London and New York 1996, s. 25. Tłum. własne.

² Susan Sontag, *Notatki o Kampie*, przeł. Wanda Wartenstein, „Literatura na Świecie” nr 9, 1979, s. 307.

³ Pamela Robertson zwraca uwagę na to, że użycie i znaczenie słowa *camp* poszerzało swoje zastosowanie, poprzez bardziej bezpośrednią identyfikację właściwych mu zachowań z zachowaniami homoseksualnymi zwłaszcza w środowiskach artystycznych. Por. Pamela Robertson, dz. cyt., s. 3.

⁴ Richard Dyer, *It's Being So Camp As Keeps Us Going*, w: *Camp. Queer Aesthetics. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A reader*, pod redakcją Fabio Cleto, Edinburgh 1999, s. 110. Tłum. własne.

z kulturowej adopcji i oswajania (się) kampu, co po pierwsze, znacznie ogranicza interpretacyjne możliwości stwarzane przez kamp, po drugie, gubi pełnię jego istoty, i wreszcie po trzecie, owocuje eskalacją nadużyć tak w teorii jak i zastosowaniach tego, co, jak zgrabnie ujęła to Sontag, znane jest pod kultową nazwą *camp*.

Propozycja powrotu do rozważania kampu jako praktyki, pozwala na przełamanie tego jednostronnego trendu, i stwarza możliwość odwrócenia skutków wieloletniej – trwającej od ponad pół wieku – i głównie estetycznie zorientowanej interpretacji tego zagadnienia. Powrót do kampu jako praktyki to powrót do „pierwotnego”, oryginalnego kształtu tego zjawiska. W obliczu zagmatwanej i wielotorowej interpretacji, jaką zafundowała mu zafascynowana nim teoria kultury, powtórne ujęcie go w kategoriach praktyki pozwoli na uchwycenie istoty kampowości oraz zwrócenie uwagi na te momenty, które są odpowiedzialne za jej naruszenie.

Myślenie o kampie jako praktyce ma wyraźne uzasadnienie dziejowe. Zdaniem krytyków i historyków, termin *camp* w kontekście, w jakim zaadaptowała go kultura zachodnia, pojawił się w Anglii pod koniec dziewiętnastego wieku właśnie jako określony rodzaj zachowań. Pierwsza wzmianka o kampie pochodzi ze słownika wiktoriańskiego slangu, który określa tym słowem „czynności i gesty o przesadzonej emfazie, [pochodzące] prawdopodobnie od Francuzów, używane głównie przez osoby o szczególnie złej reputacji”⁵. Francuskie korzenie wyrazu *camp* łączą go z czasownikiem *se camper*, opisującego przybieranie pozy zdecydowanej i prowokującej (*prendre une attitude décidée, provocante*), pozwalającej „zaprezentować się w ekspansywny ale jednocześnie nietrwały sposób, z nutą teatralności, próżności, szyku i prowokacji”⁶. Mark Booth zilustrował to fragmentem z powieści Teofila Gautiera, *Kapitan Fracasse* (1863), w której jeden z bohaterów pragnąc przypodobać się wybrance serca, „*se campait dans une pose extravagament anguleuse*”⁷, co polskie tłumaczenie książki z 1967 roku interpretuje: „przybrał pozę dziwacznie powyginaną”⁸.

Polski fragment przekładu powieści Gautiera podąża za innym etymologicznym tropem charakteryzującym kamp, którym jest słowo/zjawisko zwane *akimbo*. Wyrażający je angielski przymiotnik „wziąwszy lub podparłszy się pod boki”, pochodzi prawdopodobnie ze staro-

⁵ J. Redding Ware, *Passing English of the Victoria Era. A Dictionary of Heterodox English, Slang and Phrase*, London 1909, s. 61. Tłum. własne. Oryginalne brzmienie definicji Ware’a to “Actions and gestures of exaggerated emphasis. Probably from the French. Used chiefly by persons of exceptional want of character.”

⁶ Mark Booth, *Camp*, London 1983, s. 33. Tłum. własne.

⁷ Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, Boston 2006, s. 121. Cyt. za Mark Booth, dz. cyt., s. 33.

⁸ Teofil Gautier, *Kapitan Fracasse*, przeł. Wojciech Natanson, Warszawa 1967, s. 65.

angielskiego *cammock* czy *cambok* (zakrzywiony kij), które z kolei wywodzi się z walijskiego *cambren* (**cam** – zakrzywiony, **pren** – drewno, kij)⁹. Poza, właściwa aranżacji ramion w pozycji *akimbo*, dziś kojarzy się z tym, co w żargonie homoseksualnym nazywa się „przeięciem”: prowokującym i pełnym zadowolenia i pewności siebie naśladowaniem kobiecych zachowań. „Przeiginanie się”, to, jak pisał w *Lubiewie* Michał Witkowski:

udawanie kobiet – jakimi je sobie wyobrażają – wymachiwanie rękami, piszczenie mówienie „ależ przestań” i „Boże Bożenka”. Albo podchodzenie do miśka, kładzenie mu ręki pod brodę i mówienie:
– Główkę, szczeniacku, wyżej trzymaj, jak do mnie rozmawiasz¹⁰.

Poza *akimbo*, którą można zobaczyć na portretach monarchów, książąt, magnatów i baronów w malarstwie siedemnastego i osiemnastego wieku (Antoon von Dyck, Hyacinthe Rigaud, Godfrey Keller), miała być wyrazem klasowej wyższości, przez którą arystokracja umacniała swoją pozycję w społecznej hierarchii (Załącznik nr 1). „Pokazując się z ręką wspartą na biodrze, arystokraci zaznaczali swoją odmiennność wobec innych klas jako re-kreację ciała w akcie (siły) woli”¹¹.

Akimbo to jeden z elementów aranżacji ciała, określonej przez Baldassare’a Castiglione terminem *sprezzatura*. Określając rodzaj arystokratycznej nonszalancji, *sprezzatura* była sztuką konstrukcji idealnego dworzanina, zdolnością ekspozycji wypracowanej naturalności, kodem gestów zaznaczających wyższość w aurze wyuczony ogłady, której nadmiar zdradzał ukrytą niechęć, pogardę, dezaprobatę¹². Arystokratyczna ekspozycyjność i wpisana w nią manipulacja zachowaniem i atrybutami zostały ostatecznie uznane za występki przeciw naturze. Teatralizacja arystokratycznej pozy i właściwa jej wyuczona swoboda zachowania, widoczna w nadmiarze gestów i afektacji, miały zostać uznane przez klasę mieszczańską za gwałt na uczciwości, czystości i prawdzie. „Burżuazja postrzegała arystokratyczną pretensjonalność nie w kategoriach samokontroli ale oszustwa natury”¹³. Szybko też uczyniła ją synonimem zwyrodnienia i perwersji – sodomii.

Powiązania między przepełnioną sztucznością kreacją „ja” a homoseksualizmem owocowały spekulacją wywodzącą słowo *kamp* od akronimu K.A.M.P. - Known As Male

⁹ Por. Thomas A. King, *Performing 'Akimbo'. Queer Pride and Epistemological Prejudice*, w: *The Politics and Poetics of Camp*, pod redakcją Moe Meyersa, London New York 1994, s. 29.

¹⁰ Michał Witkowski, *Lubiewo*, Kraków 2006, s. 12.

¹¹ Thomas A. King, *Performing 'Akimbo'*, dz. cyt., s. 25. Tłum. własne.

¹² Zob. Harry Berger, *Fictions of the Pose: Rembrandt Against the Italian Renaissance*, Stanford 2000, s. 96-98, oraz Baldassare Castiglione, *The Book of the Courtier*, Mineola 2003.

¹³ Thomas A. King, *Performing 'Akimbo'*, dz. cyt., s. 25. Tłum. własne.

Prostitute (znany jako męska prostytutka), spotykanego w latach 60-tych dwudziestego wieku w aktach amerykańskiej policji¹⁴. Istnieje również teoria łącząca etymologicznie słowa *camp* i *champagne*, wywodząc je od łacińskiego *campus* (pole) i greckiego *kepos* (ogród), które wiążą się z nazwą Szampanii, pochodzącą od włoskiego *piana* lub *pianoro* (płaskowyż, równina).¹⁵ Oba te domniemania, jakkolwiek nie do końca uzasadnione, mówią wiele o charakterze kampu – zjawisku bujnym (ogród), rozległym (pole), musującym (szampan) i na pograniczu prawa, natury i moralności (męska prostytutka). Jak większość teorii o pochodzeniu kampu, łączą go z zachowaniami, których nadmierność skupia się na zapewnieniu sobie ekspozycyjności, ona z kolei nadaje jego praktyce charakter silnie estetyczny, w znaczeniu: widowiskowy i sztuczny.

Kamp wszedł do świadomości kultury właśnie jako estetyka. Zaproponowana przez Susan Sontag teoria kampu, określająca go mianem estetycznej wrażliwości, ustanowiła go rodzajem postrzegania i kreowania świata w kategoriach formy i sztuczności. Głosząc „zwycięstwo stylu nad treścią, estetyki nad moralnością, ironii nad powagą”¹⁶, kamp miał kwestionować ideały mimetycznych form przedstawieniowych i po Kantowsku wierzyć w niezależność doświadczenia estetycznego. Jego bezcelowość i niezaangażowanie względem (o)sądu rzeczywistości wyraża się poprzez oddzielenie go jako wrażliwości i smaku od świata idei, związanego z pojęciowym poznaniem przedmiotu. Naznaczony „chybioną powagą” i „teatralizacją doświadczenia”, kamp, to zdaniem Sontag trzecia spośród wielkich wrażliwości twórczych – bliższa sublimacyjnym doznaniom, aniżeli kontemplacyjnemu poznawaniu *piękna*. Jako nieharmonijny, niestały i subiektywny, kamp to w ujęciu badaczki wrażliwość ultra estetyczna, wyróżniająca się na tle estetyk inaczej zaangażowanych:

Pierwszy rodzaj wrażliwości – wrażliwość ukształtowana według wzorców tradycyjnej kultury – jest w zasadzie moralistyczna. Drugi – wrażliwość na ekstremalne stany odczuwania, reprezentowana przez wiele utworów współczesnej sztuki awangardowej, czerpie z napięć pomiędzy pasją moralną i estetyczną. Trzeci rodzaj – wrażliwość kampu [odrzuca zarówno harmonię powagi tradycyjnej jak i ryzyko pełnego utożsamiania się z ekstremalnymi stanami odczuwania] – jest całkowicie estetyczna.¹⁷

¹⁴ Por. Fabio Cleto, *Wprowadzenie: odmieniając kamp*, przeł. Michał Szczubiłka, „Panopticum” *Amalgamat Kampowy* nr 6 (13), 2007, oraz Fabio Cleto, *Introduction: Queering the Camp*, w: *Camp. Queer Aesthetics*, dz. cyt., s. 29.

¹⁵ Por. Tamże.

¹⁶ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 319.

¹⁷ Tamże.

W myśl takiego przedstawienia doświadczenie estetyczne w kampie ma charakter totalny, wręcz totalitarny. Nie wyklucza to jednak performatywnego wymiaru zjawiska kampu, wręcz przeciwnie – jeszcze silniej go uzasadnia. Estetyzacja kampu odsłania mechanizm, jakiemu poddał się on na drodze społecznej adaptacji; kamp przybrał formę skrajnej estetyki, ponieważ reprezentuje czynności *poza* moralne: mianuje się estetyką, ponieważ jego praktyka opiera się „m o r a l n e m u tłumaczeniu i znaczeniu istnienia”¹⁸. Kamp zaistniał jako zjawisko estetyczne, ponieważ, jak głosił Nietzsche, „tylko jako zjawisko estetyczne jest istnienie świata u s p r a w i e d l i w i o n e”¹⁹. Każda subwersja, każda forma transgresji, każdy *nadmiar* i przekroczenie *normy*, będące każdorazowo rodzajem odejścia od moralności, może szukać legitymizacji i ułaskawienia wyłącznie przybrawszy pozór konwencji. Ta uniewinnia go poprzez przeniesienie w sferę odrealnionej (bo sztucznej), nic nieznaczającej gry.

Gra i spełniający się w niej warunek zabawy to zagadnienia kluczowe dla pojęcia kampu. Jako określona praktyka, kamp czy *kampowanie* to właściwie rodzaj gry. Jeśli spojrzeć na niego przez pryzmat typologii gier Rogera Caillois, kamp wpisuje się w jedną z odmian *mimicry*, ponieważ opiera się na czynnościach „pozwalających] wymknąć się światu przekształcając własną osobę”²⁰. Skoro *mimicry* to tworzenie iluzorycznych zamkniętych i do pewnego stopnia fikcyjnych rzeczywistości, w których grający przyjmuje wyimaginowaną postać, maskując własną tożsamość, poprzez całkowite wcielenie się w osobowość przybraną²¹, jest to typ gry, który spełnia zasadnicze wymagania konieczne do zaistnienia kampowej kreacji. Kamp bowiem „prezentuje swobodę, umowność, >zawieszenie< rzeczywistości”. Kamp, jako *mimicry*, „to nieustanna inwencja”, w której

istnieje tylko jedna reguła gry: dla aktora polega ona na tym, aby urzekał widza, nie dopuszczając by jakiś błąd wywiódł tamtego z iluzji; dla widza – by poddał się iluzji, przystając od pierwszej chwili na to, że dekoracja, maska, cały sztuczny świat, który mu się „podaje do wierzenia”, jest czymś bardziej rzeczywistym niż rzeczywistość²².

W kampie jednak nie tylko widz ulega perswazji gry i mistyfikacji; ulega mu również, o ile nie przede wszystkim, aktor – inicjator gry. Jego wiara w „autentyczność” własnej kreacji i jej

¹⁸ Fryderyk Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli Hellenizm i pesymizm*, przeł. Leopold Staff, Warszawa 1990, s. 8.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Roger Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. Anna Tatarkiewicz, Maria Żurowska, Warszawa 1997, s. 27.

²¹ Por. Tamże.

²² Tamże, s. 30.

wizerunku sprawia, że to przede wszystkim on ulega iluzji do stopnia najgłębszego zatracenia się w grze:

Dżesika pracowała jako salowa w szpitalu, była złośliwa i głupia. Największy wpływ na jej życie miały seriale. Najpierw *Dallas*, potem *Powrót do Edenu*, *Północ-Południe*, a na końcu, przed śmiercią – *Dynastia* oglądana w dyżurce pogotowia. Po prostu – Dżesika myła brudne szyby w szpitalnym korytarzu i widziała w nich swoje odbicie jako Alexis. . . . Dżesika przynajmniej od czasu do czasu zdawała sobie sprawę, że to tylko złudzenie, że jej brudne rękawiczki z targu nie są tymi cackami z jagnięcej skóry, a wódka pita w nocy na zajezdni tramwajowej nie jest szampanem. Że to trochę tak na niby, żeby łatwiej było wychylić ten kielich jej życia, które bynajmniej nie smakowało jak szampan. Dobrze, gdyby się przyjrzeć, nie jest to wszystko tak całkiem prawdą . . . daleko mi jeszcze do Alexis, ale możemy umówić się, ot tak, jak małe dzieci – mrużyła oczy do lustra, tak jakby właśnie miała rzucić jakimś cierpkim żartem w stronę Blake’a Carringtona albo jeszcze lepiej jego żony Cristal. Umówmy się więc, że od dziś już nią jestem. I Dżesika była szczęśliwa, i szalała, i była cała wielka dama! Zadzieriała nosa, pozwalała pacjentom podawać sobie ogień i nigdy za niego nie dziękowała. Główkę wysoko trzymała, włosy kręciła na lokówkę, usta smarowała pomadką ochronną i bawiła się, że to szminka. Często dosiadała się do innych salowych i sprzątaczek, siadała w ich pakamerze i była najpierwsza z nich!

- Pan Zdzisio (Dżesika miała na imię, niestety, Zdzisław) to siada jak królowa, nogę na nogę założy . . . A papierosa pali w szklanej lufce! O tak pali, tak pali!²³

Realizacja założeń *mimicry* w kampie odbywa się na zasadach znacznego przekroczenia; reprezentując zjawisko skrajnie estetyczne, iluzja w kampie przybiera postać krańcową. Kamp wychodzi poza formy *mimicry*, trawestuje mimikryczność jako taką, co owocuje konstrukcją światów fantastycznych w sposób odrażający. Dzieje się tak na skutek rozciągnięcia efektów iluzji na samego „aktora”, który uprawia „fałsz z czystym sumieniem”, pozwala by władała nim „rozkosz maskowania się, wybuchająca jako siła, usuwająca na bok tak zwany >charakter<, zatapiająca go, czasem gasząca”²⁴. W rezultacie prowadzi to do multiplikacji efektów parodystycznych, co potęguje wygląd i znaczenie tego rodzaju przedstawienia, czyniąc go formą imitacji subwersywnej – mimikry podwójnej, parodii zwielokrotnionej.

Kamp jako konwencja gry spełnia również założenia wyzwalającego działania sztuki. Stanowi rodzaj samospełnienia się podmiotu w relacji ze światem zewnętrznym. W ten sposób wpisuje się w charakterystyczną dla późnej nowoczesności tradycję, która koncentruje

²³ Michał Witkowski, *Lubiewo*, dz. cyt., s. 31-32.

²⁴ Zob. Friedrich Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. Leopold Staff, Kraków 2003, s. 207.

się na okiełznywaniu „realnego” (wraz z narzuconym w nim statutem normy), na radzeniu sobie z ustanowionym obyczajowo i systemowo „rzeczywistym” (moralnym, dozwolonym, obowiązującym). W nim, jak pisał Nietzsche, „uświadomiwszy sobie raz widzianą prawdę widzi człowiek . . . tylko okropność lub nedorzecznosc istnienia”.

Tu w tym najwyższym niebezpieczeństwie woli, zbliża się, jako zabawa, świadoma lęków, czarodziejka s z t u k a; ona jednie zdoła owe wstrętne myśli o okropności lub nedorzecznosci istnienia nagiąć do wyobrażeń, z którymi żyć można: są nimi w z n i o s ł o ś ć, jako artystyczne okiełznanie okropności, i k o n i e c z n o ś ć, jako artystyczne wyładowanie wstrętu do rzeczywistości.²⁵

Wiek dwudziesty można śmiało uznać okresem panowania paradygmatu performatywności. Antropologiczny i socjologiczny opis ludzkiego działania i stosunku do rzeczywistości dokonuje się wówczas najczęściej w kategoriach teatralnych. Funkcjonowanie człowieka w świecie określa się jako „teatr życia codziennego” (Goffman), a środowisko relacji międzyludzkich mianem „społeczeństwa spektaklu” (Debord). Dziewiętnastowieczne przekonanie, że „człowiek już nie jest artystą, [a] stał się dziełem sztuki”²⁶ rozszerza się ze stosunku „nie/ale” do stosunku „zarówno/ jak i”, co oznacza, że podmiot, zwłaszcza w relacji społecznej, jest tak artystą jak i dziełem sztuki, o tyle, o ile kreacja i recepcja zyskują status jednoczesności i gubią warunkujący je dotąd naprzemienny czy sekwencyjny charakter. Słowa takie jak „występ”, „dekoracja” nabierają nowych, pozascenicznych znaczeń. Wykładnią ludzkiej obecności w świecie (czy raczej wobec świata) staje się „fasada”, nazywana przez Goffmana „częścią występu jednostki, która funkcjonuje niezmiennie przez cały czas jego trwania, dostarczając obserwatorom definicji sytuacji”²⁷.

Performatywny status społecznego funkcjonowania ma oczywiście charakter rezystancyjny. Spektakl staje się podstawową formą przetrwania w społeczeństwie, które zakłada konieczność istnienia określonych ról, ustanawia konkretne warunki dla ich spełnienia i naraża na częste zmiany tak w obrębie jednej jak i wielu kreacji. Angielskie słowo *performance*, poza *przedstawieniem*, oznacza również *wykonanie*, *wydajność*, *osiągnięcia*. Słowa te wyrażają ogólny kształt działania, sprawiając, że skuteczność i efektywność stają się przymiotami po stronie warunkowanego obrazem wrażenia, a nie

²⁵ Fryderyk Nietzsche, *Narodziny tragedii*, dz. cyt., s. 57.

²⁶ Tamże, s. 26.

²⁷ Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Helena i Paweł Śpiewakowie, Warszawa 1981, s. 59.

„wymiernych” faktów. Narzucony tak wymóg spektakularności funkcjonowania, doprowadza do powolnego zatarcia się granic między hipostazami „ja”, które gubi linię podziału pomiędzy tożsamością fikcyjną a tożsamością rzeczywistą, sceną a kulisami, iluzją a prawdą.

„Jest . . . rzeczą jasną”, pisał Ludwig Feuerbach w dziele *O istocie Chrześcijaństwa*, „że [nasza] epoka ceni wyżej obraz niż rzecz, kopię niż oryginał, wyobrażenie niż rzeczywistość, pozór niż istotę . . . Ś w i ę t ą jest bowiem dla niej tylko ułuda”²⁸. Wynika to głównie z wyczerpania się kategorii prawdy, która istniejąc teraz poza konwencją języka, skłania się raczej ku środkom pozadyskursywnym. Prawda nie konstruuje się na podstawie oczywistości mówiącej o niej, że *j e s t*. „Teraz bowiem zostaje ustalone, czym odtąd ma być >prawda<”²⁹, pisał Nietzsche. To „odtąd” oznacza rezygnację z wyrażania prawdy za pomocą pojęć, na rzecz wyrażania jej za pomocą przedstawienia (prezentacji) – „aktu”, który Stanley Fish nazwał tym, co może być widziane³⁰. Jego komentarz do Miltonowskiego opisu wystąpienia Beliala, w którym ten „zwraca . . . na siebie uwagę, zanim jeszcze zacznie mówić”³¹, potwierdza prymat spektaklu nad dyskursem, pozoru nad rzeczywistością.

Tak jak to będzie z Szatanem w Księdze IX, wtedy gdy on także wynosi siebie i rusza się tak, że „[...] postawą i gestem każdym, nim jeszcze przemówi / Skłaniał słuchaczy serca” (*Raj utracony*, s. 300). To znaczy, przyciąga on uwagę swym pojawieniem się, swą powierzchownością, a sugestia sztuczności . . . rozciąga się na słowo „akt”. . . . Mówi się o owym akcie, jako o pełnym wdzięku; to pierwsze z szeregu podwójnych znaczeń (jedne z typowych atrybutów mowy retorycznej), jakie odnajdujemy w tym fragmencie; Belial właśnie nie jest pełen wdzięku, jest to po prostu jego zewnętrzny aspekt³².

Skuteczność budowania teatralnych form funkcjonowania zasadza się bez wątpienia na sile i triumfie pozoru. Nietzsche przypisywał go ludzkiej skłonności do ulegania iluzji, Barthes poszukiwaniu przyjemności, Eliade próbie przywrócenia utraconych mitów. *Rzeczywiście* jest w tym konstrukcie pozorności coś *fantastycznego*. Mami nas ono zespalającymi się w nim aspektami mimetyczności i cudowności, które z jednej strony zapewniają, że to, co otrzymujemy, jest realne, z drugiej, że znacznie przekracza

²⁸ Por. Guy Debord, *Spółczesność spektaklu*, przeł. Mateusz Kwaterko, Warszawa 2006, s. 33.

²⁹ Por. Fryderyk Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, w: *Pisma Pozostałe 1862 - 1875*, przeł. Bogdan Baran, Kraków 1993, s. 185.

³⁰ Stanley Fish, *Retoryka*, w: *Interpretacja, retoryka, polityka*, pod redakcją i w tłumaczeniu Andrzeja Szahaja, Kraków 2002, s. 446.

³¹ Por. Tamże, s. 446.

³² Tamże, s. 445-446.

rzeczywistość³³. Sukces pozoru wynika między innymi z tego, że człowiek chętnie ulega ułudzie, że posiada do tego niezwalczoną skłonność: „jest oniemiały ze szczęścia, gdy rapsod opowiada mu epickie baśnie jak coś prawdziwego lub aktor w teatrze odgrywa króla bardziej królewskiego niż pokazuje króla rzeczywistość”³⁴. Rozwój zjawisk ulepszających obrazy rzeczywistości przekroczył jednak granicę postrzegania; nie chodzi już wyłącznie o oglądanie lepszych wersji dawnych ról, ale o wcielanie ich w rzeczywistość.

Tworzenie reprezentacji przekraczających granice naznaczonego stałością, określonością i skończonością zjawisk *realnego* jest domeną dyskursów fantastyczności. Ich praktyki otwierają się na szerszą przestrzeń, stanowiąc w ten sposób, jak określiła to Rosemary Jackson, „*otwierające działania*”, które zakłócają porządek *prawdziwego*, ponieważ podważają trwałość tego, co uchodzi za rzeczywiste³⁵. Do *fantastycznych* należeć więc będą te rodzaje reprezentacji, które przy jednoczesnym zachowaniu statusu rzeczywistości, wprowadzają do niej elementy będące poza tym, co jest ona w stanie ogarnąć. Rozdzielnosc między *rzeczywistym* i *fantastycznym* traci swoją rację bytu. Choć *fantastyczność* uważa świat „realny” za frustrująco skończony, nie może istnieć niezależnie od niego, ponieważ przedstawia go i odwraca nie po to aby się od niego oddalić, ale żeby zakłócić stałość i określoność zjawisk, które mają w nim miejsce³⁶.

Związek między strategiami przekraczania *rzeczywistego* a praktyką *kampu* osadza go w samym centrum reprezentacji fantastycznych. Praktyka *kamp* to zaznaczanie się na „terenach fantastyczności”, pozwalające neutralizować lub zmieniać stereotypowy obraz za pomocą „gestów czy póz fantastycznych, w znaczeniu niewiarygodnych”³⁷. Oznacza to, że *kamp* spełnia kryteria fantastyczności poprzez próbę wcielania do *rzeczywistego* „czynników” nie tyle nierzeczywistych (*unreal*) co nienaturalnych (*unnatural*), które umiejscawiają go poza granicami rzeczywistości. Jako „naturalnie niekontrolowane”, reprezentacje *fantastyczne* są, jak określił to za Michaeliem Warnerem Alexander Doty, „*queerowe z natury*”³⁸. W ten właśnie sposób kształtuje się relacja między ideą *queer* i *kampem*; *queerness* (dziwność/odmienność) jest swego rodzaju wykładnią *kampowości*, ponieważ jako sposób postrzegania i kształtowania *rzeczywistego*, dąży do tworzenia przedstawień i reprezentacji, które przekraczają granice naturalności, a z nimi również granice porządku, zasadzającego się

³³ Por. Rosemary Jackson, *Fantasy and the Literature of Subversion*, London; New York 1993, s. 54.

³⁴ Fryderyk Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, dz. cyt., s. 196.

³⁵ Por. Rosemary Jackson, *Fantasy and the Literature of Subversion*, dz. cyt., s. 20.

³⁶ Por. Tamże, s. 22.

³⁷ Por. Pamela Robertson, *Guilty Pleasures*, dz. cyt., s. 10.

³⁸ Por. Alexander Doty, *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, Minneapolis 1993, s. xiii.

na kryteriach *rzeczywistego*. W kontekście praktyki *kamp*, która jest konfrontacją z tym porządkiem, *queer* to zatem przede wszystkim „szeroka gama stanowisk w kulturze, które są >odmienne< lub nie-, anty-, czy kontra-powszechne”³⁹.

Określenie rodzaju *queerowości* dla rozważań nad praktyką *kampu* jest konieczne o tyle, że jej opis w ramach teorii *queer* odkrywa kolejny definicyjny i aplikacyjny problem dla zjawiska *kampu*. Teoretyczny spór o *kamp*, sformułowany dotychczas jako rozdarcie pomiędzy ujęciem estetycznym (opisującym, go jako rodzaj percepcji) i ujęciem, które widzi w nim rodzaj reprezentacji, ociera się o jeszcze inny podział. Jest nim spór o naturę i przynależność *kampu*, który rozważa go albo jako zjawisko wyłącznie homoseksualne (wiążące *queer(ness)* z odmiennością płciową), albo zjawisko o uniwersalnym zastosowaniu (gdzie *queer* określa różne rodzaje odmienności, pozostające w opozycji do normy wyłonięj w procesie kształtowania się znaczeń w symbolicznym porządku). Pomimo iż praktyka *kamp* od zawsze była właściwa i reprezentacyjna dla środowisk homoseksualnych, rozwój samego zagadnienia jak i jego aplikacyjne rozszerzenie skłania do przyjęcia drugiego – rozleglejszego rozumienia *queerowości*, która, jak definiuje ją Aleksander Doty,

odnosi się do różnorodności dyskursów, które wyrosły w opozycji do lub sprzeczności z dominującym, heteronormatywnym (*straight*) porządkiem symbolicznym. Takie rozumienie odmienności obejmuje zarówno obszary specyficznie homoseksualne (*gay and lesbian*) jak i te nie homoseksualne (*non-gay and non-lesbian*).⁴⁰

W ten sposób *kamp* staje się strategią mającą na celu redefinicję przyjętych znaczeń dla tożsamości w ogóle. *Kampowanie* to zespół zachowań i pów, które w sensie ogólnym dążą do zakwestionowania esencji na rzecz „zainscenizowanej i przygodnej konstrukcji znaczenia”⁴¹.

Zasadność mówienia o *kampie* jako praktyce idzie w parze ze współczesnymi teoriami tożsamości. Choć faktycznie odnoszą się one do zagadnień oscylujących wokół problemu identyfikacji, związanego z binarnym podziałem płci, ich wykładnię da się rozciągnąć na inne zagadnienia, ponieważ omawiany w nich model określania tożsamości w porządku symbolicznym odpowiada ogólnym procesom konstrukcji funkcji i znaczeń pod-/przedmiotów. Można przyjąć, że tak jak konstrukcja płci, konstrukcja znaczenia zjawisk ma

³⁹ Por. Alexander Doty, *Making Things Perfectly Queer*, dz. cyt., s. 3.

⁴⁰ Tamże, s. 9. Tłum. własne.

⁴¹ Judith Butler, *Od „wnętrza” do performatywów płci*, przeł. Karolina Krasuska, „Poznańskie Studia Polonistyczne” nr XIII (XXXIII) *Kamp, lingwizm: niedokończone projekty nowoczesności*, Poznań 2006, s. 133.

charakter performatywny. Znaczenia pod-/przed-miotów, a z nimi ich tożsamość, powstają na skutek „stylizowanego powtarzania działań”. Tożsamość ludzi i przedmiotów staje się wynikiem ich społecznego funkcjonowania, co oznacza, że u podstaw wszelkiej tożsamości stoi działanie, które za sprawą „performatywnego spełnienia”, legitymizuje ją w świecie.⁴²

Wyprowadzenie teorii tożsamościowych z problemu płciowości determinuje tożsamość wszelkich pod-/przed-miotów, ponieważ podział na żeńskie i męskie stanowi podstawę podziału ich znaczeń i funkcjonowania. Sam kamp był i jest praktyką koncentrującą się przede wszystkim na inwersji znormalizowanego rozumienia płciowości. Jeżeli nawet trawestuje znaczenia innych pod-/przed-miotów, czyni to najczęściej w kontekście płciowo-skonstruowanej identyfikacji i przynależności. Kamp we właściwych mu praktykach *cross-dresingu*, naśladowania płci (*sex impersonation*), czy zjawisku *drag*, był pierwszym sposobem wyrażania świadomości tego, że płeć i jej znaczenie mają charakter umowny i są wynikiem pewnych społecznych ustaleń. Jako pierwszy pokazał, że

jeśli atrybuty i działania związane z płcią społeczną, najróżniejsze sposoby, jakimi ciało manifestuje albo produkuje kulturowe znaczenia, mają charakter performatywny, to nie istnieje żadna poprzedzająca je tożsamość, która mogłaby być miarą owych działań i atrybutów; z jej perspektywy nie może być mowy o prawdziwych lub fałszywych, rzeczywistych lub wypaczonych działaniach związanych z płcią społeczną, a założenie prawdziwej tożsamości płci okazuje się regulatywną fikcją. Jeśli rzeczywistość płci społecznej tworzy się dzięki stale podtrzymywanemu społecznemu przedstawieniu, oznacza to, że pojęcia esencjalnej płci biologicznej, prawdziwej albo wiecznej męskości czy kobiecości należą do strategii, której zadaniem jest ukrywanie, że płeć ma charakter performatywny oraz że można performatywnie powiększyć liczbę genderowych konfiguracji, wychodząc poza restryktywne ramy maskulinistycznej dominacji i przymusowej heteroseksualności⁴³.

Pomimo wpływu, jaki strategię związane z praktyką kamp wywarły na proces destabilizacji znaczenia płci, należy podkreślić, że nie kwestionują one stereotypowych wizerunków męskości i kobiecości, lecz, paradoksalnie, znacząco je pogłębiają. Wynika to z właściwej dla kampu techniki podwójnej imitacji. Jeżeli przyjąć, że wizerunki płci obowiązujące w społecznym porządku są przedstawieniem ich społecznego wyobrażenia, kamp będzie trawestacją tego przedstawienia, ponieważ nie proponuje nowych wersji (tak jak na przykład feminizm w kontekście kobiecości), ale przyjmuje wersje zastane i poprzez

⁴² Por. Judith Butler, *Od „wnętrza” do performatywów płci*, dz. cyt., s. 135.

⁴³ Tamże, s. 136.

parodię, a właściwie wyolbrzymienie, intensyfikuje je, doprowadzając ich wygląd do noszącego pozory nierzeczywistości ekstremum.

Kamp to „odczarowywanie” znaczeń i wyglądu płci, które za pośrednictwem przesady pogłębia ich stereotyp. Widać to zwłaszcza w kobiecych kreacjach transwestytów i „damskich naśladowców”⁴⁴. Jak twierdzi Andy Medhurst, kamp jest „domeną ciot”. Jego charakter przejawia się w „połączeniu kodów estetycznych i deklaracji zniewieściałości”⁴⁵. Transwestyci, damscy parodysty czy cioty opierają realizację swej homoseksualnej natury na przejmowaniu damskich zachowań w sposób usprawiedliwiający jej „wulgarność” (nienaturalność) niewieścią pozą. Niewinność wszakże jest kulturowo ustanowionym atrybutem kobiecości lub dzieciństwa. Dlatego postaci te w kampowej konstrukcji pozy,

przejmują te z zachowań, których kobiety wyzbyły się w procesie emancypacji: bierność, umiłowanie bycia dominowaną, cichość, zakładanie nóżki na nóżkę w geście zamknięcia, sznurowanie ust w takim samym geście, zerowanie na mężczyznach zamiast samodzielności, samoponizanie, jakieś takie wydelikacenie, którego u najbardziej kobiecych kobiet teraz już nie znajdziecie, a nawet plotki i zmienność („kobieta zmienną jest”). . . . Bo są to cechy kobiece, jak je widzą mężczyźni (a cioty to raczej jednak także mężczyźni). . . . W jego oczach tylko te tradycyjne cechy, które tak przeszkadzały w samorealizacji, są naprawdę podniecające i kobiece. . . . czy heteryków podnieca kobiecość, czy kobiety? . . . Czy podnieca ich *sex* czy *gender*? Gdyby podniecał ich *gender*, to pedałów powinni podniecać męskie lesbijki. A tak się, niestety, nie dzieje...⁴⁶

Historia *kampowania* wiąże jego praktyki ze środowiskami z niższych warstw społeczeństwa: „choć kamp to obecnie wspólna waluta w kulturze mainstreamowej, był on językiem zepchniętych na margines wyrzutków”⁴⁷. Informacje o dziejach rozwoju praktyk związanych z *kampowaniem* pochodzą najczęściej z sądowych kronik, a bohaterowie kampowych praktyk zajmują sporo miejscach w naukowych traktatach poświęconych odmienności.

Wyłonienie się zachowań przypisywanych *kampowaniu* jest następstwem pojawienia się w Europie siedemnastego wieku mniejszości homoseksualnych. Na skutek ówczesnych

⁴⁴ W języku polskim brak jest dobrego odpowiednika angielskiego terminu *female impersonator*. Byłoby więc dobrze, gdyby język polski zaadoptował formę „impersonator”, pozwalając zachować kształt i wydźwięk jakie pojęcie to nosi w języku angielskim. „Damski naśladowca” czy „damski parodysta”, określenia, którymi będę się posługiwać zastępując termin angielski, nie oddają niestety właściwego znaczenia tego terminu/słowa, tj. takiego, jakie nosi ono w języku angielskim.

⁴⁵ Andy Medhurst, *Kamp*, przeł. Przemysław Czapliński, w: „Poznańskie Studia Polonistyczne” nr XIII (XXXIII) *Kamp, lingwizm: niedokończone projekty nowoczesności*, Poznań 2006, s. 96.

⁴⁶ Michał Witkowski, *Lubiewo*, dz. cyt., s. 292.

⁴⁷ Gary McMahon, *Camp in Literature*, London 2006, s. 5. Tłum. własne.

restrykcji legislacyjnych, pozostawały one poza głównym nurtem społeczeństwa. Uplasowany w samym centrum zachowań sodomistycznych, kamp kwitł więc na marginesie życia, wyłącznie w półświatkach, o czym wiadomo chociażby z opisów tzw. mollickich domów, które jako homoseksualne przybytki rozpusty, choć nielegalne, stanowiły trwały element miejskiego krajobrazu osiemnastowiecznej Anglii⁴⁸.

Fakt, że zachowania typowe dla kampu identyfikuje się na cztery wieki wstecz oraz że dyskusję o nich ogranicza się do Europy, nie oznacza, że nie zachodziły one wcześniej lub w obrębie innych współrzędnych geograficznych. Zawężenie dyskusji o kampie do świata zachodniego wczesnej i późnej nowoczesności wynika z tendencji historycznych, społecznych i kulturowych, które, będąc właściwe dla tak określonej czasoprzestrzeni, pozostają bezpośrednio odpowiedzialne za wyodrębnienie się praktyk współcześnie rozumianych jako *kamp*.

Mówiąc o narodzinach kampowania, teoretycy kultury najczęściej wskazują na Anglię przełomu osiemnastego i dziewiętnastego wieku. Wynika to przede wszystkim z historii wyodrębnienia się samego terminu *camp*, który zaistniał formalnie dzięki włączeniu go do angielskiego słownika slangu i mowy kolokwialnej za panowania królowej Wiktorii. Pomimo iż kampowała cała Europa, a może i cały ówczesny świat, to właśnie pruderyjna Anglia uznawana jest za kolebkę kampowości. Świadczy o tym dokładny i szeroki opis zachowań charakterystycznych dla kampu, wskazujący na szczególną popularność jego praktyk na terenie państwa angielskiego epoki wiktoriańskiej. Zdaniem badaczy, jedną z przyczyn rozkwitu kampu w Anglii były usankcjonowane za czasów królowej Wiktorii wzory cnót, protokoły oglądy i atmosfera powszechnego smutku. Samą władczynię cechowało specyficzne poczucie humoru. Jak pisze Juliusz Kurkiewicz w publicystycznym artykule, nakreślającym pejzaż tamtego okresu, „jeden z gości pałacu Buckingham stwierdził, że Wiktorię najbardziej śmieszyło, gdy ktoś przyciął sobie palce drzwiami”⁴⁹. Nic więc dziwnego, że za jej panowania „twórczość satyryczna kwitła” a „anarchiczny humor przemawiał mimowolnie przez usta autorów”⁵⁰. Naród jak mógł usiłował radzić sobie z opresją nałożoną na niego wykładnią „wiktoriańskiej moralności”. Wszelkie stany broniły się przed ograniczeniami, jakie wyznaczały prawo i obyczajowość tamtego okresu.

⁴⁸ Por. Thomas A. King, *Performing 'Akimbo'*, dz. cyt. s. 23.

⁴⁹ Por. Juliusz Kurkiewicz, *Po obu stronach Lustra, Carroll, Lewis*, w: „Gazeta Wyborcza”, 24 lipca 2007. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2011-04-04]:

wyborcza.pl/1,75517,4335277.html?as=2&startsz=x#ixzz174MWzifb.

⁵⁰ Tamże.

Okoliczności wyodrębnienia się praktyk kampowych oraz ich związek z nasileniem się moralnego purytanizmu doby wiktoriańskiej, uwypukliły obronny charakter kampowania i jego praktyk. Proto-kampowe gesty, wypracowane chociażby przez mollitów, od początku nosiły w sobie polityczne znamiona, a ich charakter naruszał „epistemologiczną oczywistość” tożsamościowych kodów obecnych w dominującym porządku i kwestionował obowiązujący pogląd na sprawy szeroko rozumianej seksualności⁵¹. Kampowa poza była od początku poz(ycj)ą sprzeciwu wobec represjonowania cielesności i odmienności. Czynności i zachowania charakterystyczne dla kampu stanowiły zespół strategii funkcjonujących poza prawem i reprezentujących mniejszość, która podlegała represjonowaniu przez wzgląd na odmienność uprawianych praktyk. .

Historyczny i kulturowy opis zjawiska kampu, ukazujący go przede wszystkim jako zespół czynności, zwraca uwagę, choć w sposób niebezpośredni, na najbardziej zasadniczy element kampowania. Jest to element, który warunkuje zaistnienie wszelkiej kampowości, a który przez wzgląd na koncentrację na estetycznym wymiarze samego zagadnienia, został niemal całkowicie pominięty przez jego teorię. Tym elementem, by nie rzec, czynnikiem esencjonalnym kampu jest POSTAĆ.

Obecny dotąd w teorii zarys postaci kampowej pozostaje znikomy i dalece niewystarczający. Istnieją definicje i interpretacje personifikacji kampu, jak i wykazy kampowych bohaterów w kulturze. Nie ma jednak koncepcji koncentrującej się na zjawisku postaci w kampie i definiującej bohatera kampowego w sposób niefragmentaryczny. Powrót do rozważania nad kampem jako estetyzującą praktyką (a nie pragmatyczną estetyką) jest zatem odwołaniem się do takich narzędzi interpretacyjnych, które zwracają uwagę na istnienie postaci w kampie, na jej kluczową rolę, oraz pozwalają zastanowić się nad wyglądem bohatera w kampie, stwarzając dogodne warunki weryfikacji już istniejących przykładów.

Próba dookreślenia kształtu postaci w kampie nie oznacza jednak, że postać ta jest zagadnieniem zamkniętym. Nie oznacza to również, że da się szczegółowo (i z licznymi zastrzeżeniami) opisać jej wygląd. Przy obecnej modzie na kamp i mnogości przykładów uosobienia kampowej pozy, zwłaszcza w obrębie kultury popularnej, podjęcie takiej próby jest jednak o tyle konieczne, że może pozwolić na ocalenie wypaczonej już znacznie samej idei kampowości. Odejdźcie od rozważania kampu jako zespołu praktyk na rzecz estetycznej teorii tego zagadnienia, i następujące w konsekwencji zaniedbanie figury postaci kampowej,

⁵¹ Por. Thomas A. King, *Performing 'Akimbo'*, dz. cyt., s. 24.

doprowadziło do znacznej relatywizacji samego pojęcia kampowości. Choć reprezentuje zjawiska złożone, kamp jest terminem o określonym znaczeniu i występuje w odniesieniu do określonego typu zjawisk. Choć często trudny do rozpoznania, jest on konkretnym i zdefiniowanym zagadnieniem. Za sprawą koncepcji estetycznej, która wprawdzie rozszerzyła jego znaczenia, kamp zyskał miano otwartej formuły, co pozwala w sposób znaczący manipulować jego teorią i zastosowaniami.

Jednym z najbardziej ugruntowanych i najczęściej przywoływanych opisów postaci w kampie jest wprowadzona przez Sontag definicja określająca bohatera kampu mianem dandysa w dobie kultury masowej. Ta niefortunna i paradoksalna metafora doprowadziła, po pierwsze, do niemal całkowitej unifikacji dandyzmu i kampu, wraz z pomieszaniem kilku odrębnych trendów kultury (kamp, estetyzm, dekadentyzm); po drugie, wyznaczyła błędne tory rozwoju dla samego zagadnienia kampu. Umocnieniu zależności między dandyzmem i kampem, posłużyło badaczce wyodrębnienie „postaci przejściowej” kampu (bez określenia kierunku przebiegu tego przejścia), której ucieleśnieniem miałby być Oscar Wilde. W ten sposób Sontag narzuciła analizie kampu pewien historyczny i kulturowy kierunek, co w znacznym stopniu odbiło się na późniejszych próbach określania jego charakteru i przynależności.

Teorią najsilniej i najboleśniej eksploatującą kamp i postać kampową jest popkultura. Poprzez teoretyczną otwartość kampu, zakładającą możliwość przenikania się tych dwóch obszarów, doszło do przejęcia kontroli popu nad kampem, tak, że ten pierwszy wziął go sobie niemal na własność, i nadużywa do woli. Choć definicje kampu wyraźnie określają rodzaj zależności między tymi „estetykami” (która to zależność, zamiast harmonijnego konkubinatu, ma raczej charakter *bad romance*), popkultura zachłyśnięta sukcesem swych imperialistycznych dążeń, zawłaszcza tereny kampu w sposób, który znacząco narusza jego suwerenność.

Pomimo wyodrębnienia się w teorii cech, właściwości i środków jakimi posługuje się kamp, jego znaczeni-e/a, a także jego charakter mogą ulegać zmianie. Wygląd kampu zależy od zmian zachodzących w kulturze, a tym samym od zmian, jakie zachodzą w znaczeniu pojęć, które się w niej definiują. Jeżeli „kamp to popularność plus wulgarność plus niewinność”⁵², należy oceniać go przez kształt, jaki słowa te przybierają w kulturze. Zwłaszcza, że coraz częstsze zapożyczenia kampu przez pop, jak również samo

⁵² Jingbo Xiao, *GRE 巅峰词汇*, Beijing 2003, s. 29. Tłum. własne.

spowszednienie słowa *kamp*, sprawiają, że popularność, wulgarność i niewinność, które go określają gubią swój „oryginalny” sens.

Powrót do rozważania *kampu* jako zbioru zachowań, zespołu czynności, czy/i preferencji konstruujących określony rodzaj pozy, jest próbą redefinicji zjawiska *kampu*, przy uwypukleniu właściwej mu praktyki *kampowania*. Pozwala to z jednej strony odzyskać jego kształt, z drugiej – i to przede wszystkim – przyjrzeć się figurze postaci *kampowej*. Skupiając się na performatywnych aspektach zjawiska *kampu*, niniejsze rozważania stanowią próbę odzyskania „bohatera *kampowego*”, przez opisanie tych problemów, zjawisk i zagadnień, które pozwolą określić jego charakter, wygląd i rolę, tak w kulturze jak i w samym *kampie*.

Nakreślenie sylwetki postaci w *kampie* wymaga osadzenia jej w konkretnych teoretycznych i kulturowych kontekstach. Ze względu na różnorodność interpretacyjną właściwą dla zjawiska *kampu*, niniejsza praca podejmuje również analizę pozwalającą usystematyzować wiedzę o *kampie*, starając się jak najdokładniej przybliżyć teoretyczny i historyczny obraz wypracowany przez lata jego obecności w kulturze.

Niniejsza rozprawa składa się z trzech części. Pierwsza, zatytułowana „*Kamp w teorii i kontekstach kultury*”, to składające się z sześciu podrozdziałów przedstawienie rozwoju teorii zjawiska *kampu*. Interpretacje, jakim poddano *kamp* odkąd wszedł do teorii kultury, odkrywają szereg problemów tak wewnątrz zjawiska, jak i w obrębie konstruowania (się) jego znaczeń. Analiza kierunków ewolucji teorii *kampu*, które rozwinęły go od biernej estetyki, poprzez legitymizujący styl aż po ideologię równości, odsłania liczne rozdarcia i spory odpowiedzialne za trudności związane z definiowaniem tego zjawiska. Przedstawione w tej części historyczne i społeczno-kulturowe tło wyodrębniania się praktyk *kampowych*, przywraca i uzasadnia ich charakter, ukazując je jako następstwo konkretnych dziejowych i socjologicznych tendencji, związanych przede wszystkim z rozwojem społeczeństwa mieszczańskiego i kultury masowej.

Część druga niniejszej pracy, pt. „*Problematyka upostaciowienia *kampu**”, która stanowi centralną część moich rozważań, poświęcona jest zagadnieniu bohatera *kampowego*. W jej sześciu podrozdziałach podejmuje próbę uchwycenia postaci w *kampie*, przyglądając się statusowi bohatera we współczesnej kulturze i kształtowi postaci w dobie ponowoczesnej. Mając na uwadze proklamowany dziś, zwłaszcza w teorii dramatu, kryzys bohatera, usiłuję odnaleźć oraz przedstawić przyczyny i mechanizmy tego kryzysu, jak również, przywrócić sens teoretycznej dyskusji o postaci, zwłaszcza w literaturze. Moim nadrzędnym celem jest

jednak opisanie anatomii kamp-u/a. co wymaga konfrontacji z istniejącymi już ujęciami jego „wyglądu”. Poza najnowszymi interpretacjami, teorią upostaciowienia, którą poddaję szczególnej analizie jest teoria Susan Sontag, która do pewnego stopnia sugeruje wyodrębnienie się postaci kampowej z figury dandysa. Chcąc wykazać niefortunność metafory Sontag, dokonuję analizy obu zjawisk, dandyzmu i kampu, pozwalającej pokazać, że stanowią one odrębne, choć zasadzające się na podobnych schematach, rodzaje reprezentacji. Odseparowanie dandysa od kampa pozwala mi zakwestionować kampowość wielu dotychczasowych ikon kampu, szczególnie Oskara Wilde’a. Opierając się na nowym trendzie w biografii pisarza, który reprezentuje między innymi wnuk Wilde’a Merlin Holland, usiłuję obalić mit o Wildzie jako ojcu kampowości, proponując zarys postaci kampowej w oparciu o jej dawne i najnowsze przykłady.

Rozważania nad postaciami kampu – nad bohaterem kampowym i odpowiadającymi mu rodzajami reprezentacji, dotyczą problemów i zagadnień, których związki z kampem pozostają nierozstrzygnięte, a których obecność w jego kontekście może – a przynajmniej powinna – budzić liczne pytania. Należą do nich przede wszystkim figura androgeniczna i zjawisko *drag*. Ich stosunek do kampu jest niejednoznaczny i złożony na tyle, że wymaga szerszego komentarza, który również znajdzie się w tej części rozprawy, i który, mam nadzieję, okaże się wystarczający dla zrozumienia poruszanego w niej problemu poży kampowej.

Do zagadnień, które wielokrotnie powracać będą w treści niniejszych rozważań (tak w kontekście postaci kmapowej jak i samego kampu) należą „imitacja”, której specyficzny charakter w kampowaniu omówię w różnych interpretacyjnych konfiguracjach oraz „wulgarność”, którą uważam za kluczową cechę dla zjawiska kampu, a która została niemal całkowicie pominięta we wcześniejszych analizach jego właściwości i zastosowań. Powracającym w tej części rozprawy problemem będzie również relacja kampu i kultury popularnej, przez wzgląd na zainteresowanie popu zjawiskiem kampu, i jego licznymi wykorzystaniami w kulturze masowej.

Ostatnia część rozprawy, pt. „Literackie oblicza kamp-u/a”, poświęcona jest obecności kampu w literaturze, wraz z omówieniem sposobów, w jaki kamp konstruuje swe pozy za pomocą tekstu. W tym celu, przybliżam opisane przez Gary’ego McMahona zjawisko „literatury kampowej”, jego cechy, autorów i kanon tekstów. Dodatkowo wyodrębniam i analizuję literackie postaci kampu, dokonując ich porównania ze wskazanymi wcześniej wcieleniami kampowości w kulturze. Podstawą dla rozważań nad aspektami upostaciowienia

kampu w dziele literackim będą tu, obok licznych dzieł reprezentujących kamp w literaturze, powieść Aubreya Beardsley'a *Under the Hill* oraz poezja Chloego Poems'a, którego wybrane wiersze ze zbiorów *Adult Entertainment*, *Universal Rentboy* oraz *Chloe Poems's Li'l Book of Manchester* przedstawiam we własnym tłumaczeniu na język polski. Podjęty przez mnie kierunek rozważań o upostaciowieniu kampu w literaturze pozwala przybliżyć style i środki wykorzystywane przez postać na drodze tworzenia kreacji w kampie, oraz przedstawić język jakim posługuje się ona w procesie konstruowania swej pozy. Jednocześnie, dzięki koncentracji na pierwszych (najdawniejszych) i najnowszych przykładach literackiego kampu, przedstawiona przeze mnie analiza pozwala zobaczyć zmiany, jakim uległ kamp w sposobach budowania i rodzajach swoich wizerunków na przestrzeni czasu.

Analiza zagadnień kampu, ze względu na jego często deklarowaną złożoność, pociąga za sobą znaczne utrudnienia metodologiczne. Jako zjawisko performatywne, kamp powinien być rozpatrywany w kontekście teorii dramatycznych, jednak brak formalnego usankcjonowania kampu w teatrze oraz jego liczne, pozateatralne oblicza sprawiają, że środki teatrologiczne wydają się często niewystarczające. Doskonałą formą opisu są narzędzia wypracowane przez teorie estetyczne, jednak podjęta w rozprawie alternatywna linia analizy kampu, pragnąca uchwycić go w jego pierwotnej wersji, w sposób znaczący zawęża możliwość odwołania się do tej metodyki. Zanurzenie kampu w teoriach genderowych to kolejny zestaw narzędzi pracy nad kampem, zarówno w kontekście kulturoznawczym, jak i literaturoznawczym. Teoria kampu podkreśla jednak, że „z natury” opiera się on wszelkim akademickim metodom oraz unika metodologicznych jednoznaczności. Zbudowany na umiłowaniu wszystkiego co niskie – kiczu, perwersji, wulgarności – kamp umyka naukowym dyskursom i narzędziom badawczym. Oddanie specyfiki zagadnienia kampu, wraz z ideą kampowania, wymaga zatem częstego odwoływania się do języka, do przykładów i reprezentacji, które w rozumieniu studiów akademickich mogą uchodzić za nienaukowe.

Niniejsza rozprawa jest teoretycznokulturowym i teoretycznoliterackim studium postaci w kampie, które ma na celu ukazanie zjawiska kampu jako uwarunkowanej wpływami społecznymi i historycznymi *praxis*. Wykorzystuje do tego „tradycyjne” i najnowsze teorie badań kultury (i literatury), po to by pokazać, że mechanizmy zachodzące w obrębie kampu i jego upostaciowienia stanowią część ogólnych, szerszych mechanizmów kulturowych. Choć umieszczają swą perspektywę badawczą po stronie praktyki i aplikacji, podjęte tu rozważania nie odrywają kampu od jego estetycznego wymiaru, pragnąc by dokonujące się tu studium

kampowania zachodziło w warunkach interpretacyjnej równowagi. Jej zachowaniu posłuży wykładnia, jaką zaproponował Karl Keller, mówiąc, że *kamp*(owanie) to

wyolbrzymienie dziwactw osobowości, teatralność sylwetki i gestów, przemiana usposobienia i zachowań w styl, ekstrawagancja ekspresji, wyszukanie w treści i formie, stylizacja pełna niesamowitości, namiętności, naiwności, dziwaczności i skandalu, zatwierdzona jako styl mowy i pisma, teatralny sposób zabawy ideami i językiem, nadmiar sam w sobie jako sposób gry.⁵³

Dyskusja nad problematyką upostaciowienia kampu podjęta w niniejszej rozprawie podąża za rodzajem kampowości, który uwypukla performatywny charakter zjawiska kampu. Myśląc o jego uosobieniu, warto ponownie przywołać cytowaną na początku Mae West, która materializuje wszystkie określone literą definicji Kellera cechy i w sposób najbardziej trafny uosabia każdą z nich razem i z osobna. „Urodzona trampem, aby zostać Vampem”⁵⁴, jak śpiewa jedna z jej filmowych bohaterek, Mae West „>erotyczna osobowość<”, gwiazda filmowa, ikona kobiecości (i ikona kobiet) i >wszechstronna celebrytka<”⁵⁵ doskonale nadaje się do określania kierunków analizy kampu, szczególnie w kontekście jego upostaciowienia. Jak ujęła to Colette na pierwszych stronach *Czystych, nieczystych*, „tajemnicza sylwetka kobiety pozbawionej złudzeń, mistrzyni pozorów, świetnie pasuje na początek tej książki, która na smutno opowie o przyjemności”⁵⁶.

⁵³ Karl Keller, *Walt Whitman Camping*, w: *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, pod redakcją Davida Bergmana, Amherst 1993. Tłum. własne.

⁵⁴ „Born a scamp, meant to be a Vamp”, cyt. za Simon Louvish, *Mae West. It ain't No Sin*, London 2005, s. 79. Tłum. własne.

⁵⁵ Por. Tamże, s. xii.

⁵⁶ Sidonie-Gabrielle Colette, *Czyste, nieczyste*, przeł. Katarzyna Bartkiewicz, Warszawa 2009, s. 43.

CZEŚĆ PIERWSZA

Kamp w teorii i kontekstach kultury

*Aby nazwać wrażliwość, zakreślić jej kontury i opisać jej historię –
potrzeba głębokiej sympatii utemperowanej odrazą¹.*

“Wiele jest na świecie rzeczy nienazwanych i wiele rzeczy, które nigdy nie zostały opisane, jeżeli nawet były nazwane”², pisała Susan Sontag w *Notatkach o kampie*. Wiele jest również rzeczy, które chociaż zostały opisane, wciąż wymagają weryfikacji. Jedną z nich jest historia i opis zjawiska kampu.

Choć termin *camp* po raz pierwszy pojawił się już ponad wiek temu, jego obecność, jako zagadnienia kulturowego, ma nieco krótszą, bo niespełna pięćdziesięcioletnią tradycję. Stwarza mu to jednak perspektywę badawczą, pozwalającą na określenie kierunków jego rozwoju jak również na analizę i ocenę sposobów ich prezentacji.

Pomimo dobrze zarysowanej perspektywy historycznej, która znacznie lepiej przedstawia specyfikę zagadnienia i praktyki kampu, wizerunkiem, który ukształtował jego wygląd i znaczenia jest ten wypracowany mu przez teorię kultury. Wynika to z wyjątkowo silnego umocowania kampu w teorii, która jako pierwsza objawiła go światu za sprawą Sontagowskich *Notatek o kampie*. Tekst *Notatek* to metodologia, która przez wzgląd na swój wiek, nie zawsze cieszy się uznaniem. Zdaniem wielu krytyków, rozwój teorii kampu, jaki nastąpił od czasu ich pierwszej publikacji, wyczerpał ich treść i doprowadził do jej przedawnienia. Do takiej opinii doszły jeszcze zarzuty kwestionujące poprawność i słuszność koncepcji kampu zaproponowanej przez Sontag, co było wynikiem rozszerzania się znaczeń słowa „kamp” jak również jego zastosowań.

Reakcje na treść *Notatek* doprowadziły do znacznego ożywienia zagadnienia kampu i owocowały ogromnym rozwojem interpretacyjnym w obrębie jego znaczeń, dając początek licznym teoriom. Jednak wieloznaczność i mnogość tych interpretacji doprowadziły do zamieszania, które do dziś pozwala uznawać kamp za zjawisko niemal niedefiniowalne.

¹ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, przeł. Wanda Wartenstein, „Literatura na Świecie” nr 9, 197. s. 307.

² Tamże.

Znaczną część odpowiedzialności za taki stan rzeczy ponoszą krytycy i teoretycy kultury. Innymi słowy, gdyby trudności związane z definiowaniem kampu uznać za zarzut, lub gdyby fakt, że kamp stał się jednym z najszerzej i najbardziej niewłaściwie stosowanych zagadnień w obrębie kultury, sformułować jako oskarżenie, padłoby ono pod adresem twórców teorii kampu. Ci apostołowie estetycznej nowiny skorzystali bowiem z nieposkromionej elastyczności tego zjawiska, (którego cechy formują się w zależności od kulturalnego medium), i poszerzyli jego znaczenia i zastosowania do granic (nie)możliwości i (nie)zrozumienia.

Jednak gdyby nie „działalność” krytyczna, niezwykle intensywna w porównaniu z dającymi się trafnie zidentyfikować, oryginalnymi przejawami kampu, czy to literackimi czy artystycznymi, sygnalizującymi swą *naturalną* (wynikającą z natury przedmiotu: z jego cech i specyfiki) kampowość, kamp pozbawiony widza i przestrzeni, umarłby na skutek niemożliwości ekspozycji swego spragnionego publiczności i obnażania się „ciała”.

Należy więc zerwać z poglądem o niedefiniowalności kampu – poglądem który urósł do rangi krytycznego *cliché*. Możliwości interpretacyjne, jakie stwarza kamp oraz ukształtowana wokół niego obfita teoria, pozwalają na dość precyzyjne wyodrębnienie jego tendencji, preferencji, postaci i cech. Tworzą one obraz, który przedstawia konkretny kierunek rozwoju kampu, oraz drogę jaką przeszedł – od estetyki do politycznego manifestu. „Mówić o kampie, to go zdradzać”³. Nie mówić o kampie, to zdradzać go o tyle bardziej, że jak żadna chyba estetyka, potrzebuje on uwagi i komentarza. Kamp lubi być zdradzany; kamp chce, by go zdradzać, i to właśnie z potrzeby doświadczenia zdrady, dał się pogwałcić krytykom i teoretykom kultury, którzy od połowy lat 50-tych dwudziestego wieku nieprzerwanie korzystają z jego rozszerzających się jak wszechświat zasobów znaczeniowych i aplikacyjnych. Dopuszczalna swoboda w podejściu zarówno do zjawisk jak i przedmiotów kampu, możliwość operowania jego znaczeniami na nieskończonej ilości poziomów interpretacji, dopuszczalna wielowymiarowość analizy zarówno obiektów jak i abstraktów oferowanych przez kamp, sprawiają, że „zaczyna [on] nas pociągać”. Zwłaszcza wtedy „kiedy zdajemy sobie sprawę, że >szczerłość< nie wystarcza – że może być ona >zwyczajnym filisterstwem, intelektualnym ograniczeniem<”⁴.

³ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 307.

⁴ Tamże, s. 320.

Początek teoretycznej fascynacji kampem wiąże się bezsprzecznie z publikacją eseju amerykańskiej krytyczki, pisarki i reżyserki Susan Sontag, pt. *Notatki o kampie*. Wydane w 1964 roku w „Partisan Review” nie tyle upubliczniły kamp, rzucające go na pożarcie szerokiej publiczności, co raczej ukazały go po pierwsze, jako zjawisko kulturowe o długiej i mocno osadzonej tradycji, warunkujące czy wpływające na charakter całego szeregu fenomenów znanych już sztuce wysokiej i popularnej; po drugie, jako narzędzie badawcze, dostarczające środków dla analizy (nowej analizy) zjawisk w kulturze.

Choć Sontag to niekwestionowana pionierka w popularyzacji kampu, sposób ujęcia tego zjawiska jaki autorka proponuje w *Notatkach*, bez wątpienia pochodzi od Christophera Isherwooda, który w swojej powieści z 1954 roku zatytułowanej *The World in the Evening* wprowadził zdefiniowany później przez Sontag drugi wymiar kampowości. W jednym z dialogów między bohaterami czytamy:

- Czy w którejś ze swych podróży *au bout de la nuit* natknąłeś się na słowo „kamp”?
- Słyszałem jak używają go w barach. Ale myślałem –
- Myślałeś, że oznacza sztywnego chłoptasia z tlenionymi włosami, ubranego w kapelusz z ogromnym rondem i szal boa, udającego Marlenę Dietrich? Owszem, w kręgach odmieńców, nazywają to kampowaniem . . . To co *ja* rozumiem przez kamp, to coś znacznie bardziej fundamentalnego. Ten pierwszy, możesz nazwać Kampem Niskim, jeśli sobie życzysz; to, o czym ja mówię to Kamp Wysoki. Wysoki Kamp to na przykład cała emocjonalna podstawa baletu, i oczywiście sztuki Baroku. Widzisz, prawdziwy Wysoki Kamp jest zawsze podszyty powagą. Nie możesz kampować o czymś, nie biorąc tego poważnie. Nie żartujesz z tego, ale czynisz to przedmiotem żartu. Wyrażasz to, co jest dla ciebie zasadniczo poważne w kategoriach zabawy i sztuczności, i elegancji. Sztuka Baroku to w przeważającej mierze kamp na temat religii. Balet to kamp o miłości. . . . Czy teraz rozumiesz, o czym mówię? . . .
- Nie jestem pewien. . . . To taka elastyczna forma ekspresji⁵.

Zaproponowany przez Isherwooda sposób patrzenia na kamp znacznie zaważył na kształcie *Notatek*. Bez wątpienia lektura powieści stanowiła bodziec do opisanie kampu w kontekście zjawisk kultury. Nie bez znaczenia jest tutaj również okres powstania tekstu o kampie. Lata 60-te dwudziestego wieku to czas wielkiej fascynacji środowisk

⁵ Christopher Isherwood, *The World in the Evening*, Harmondsworth 1966, s. 115. Tłum. własne.

intelektualnych zagadnieniami z kręgu kultury niskiej. Modny i nowy wówczas trend badania zjawisk z kulturalnego marginesu za pomocą narzędzi akademickich mógł zatem także wpłynąć na ostateczny wygląd tak przedstawionej interpretacji zagadnienia kampu.

Opis zjawiska kampu zaproponowane przez Sontag, można przedstawić za pomocą zwężonej formuły, która obejmuje najważniejsze zagadnienia definiujące kamp w Sontagowskim ujęciu. Nazywam to formułą „trzech A”, której nazwa pochodzi od pierwszych liter wyrazów (a)estetyczny⁶, apolityczny i afirmacyjny. Spośród całego szeregu ujęć kampu, jakie oferuje luźny pod względem struktury i organizacji tekst *Notatek*⁷, te trzy słowa stanowią bowiem determinanty kształtujące Sontagowskie przedstawienie kampu, który w jej rozumieniu stanowi rodzaj (a)estetycznej, apolitycznej afirmacji.

Ustanowienie kampu odmianą (a)estetyzmu, wrażliwości, odczuwania to najbardziej znaczący kierunek w jakim rozwinęła się jego definicja. Pisząc, że kamp „[j]est sposobem widzenia świata jako zjawiska estetycznego”⁸, że „jest wizją świata w kategoriach stylu”⁹ i „konsekwentnie estetycznym przeżywaniem świata”¹⁰, Sontag nie tylko nadaje mu nowy wymiar, ale podnosi go do rangi sądu smaku, upatrując w nim cechy odpowiadające sformułowanym wówczas postmodernistycznym wykładniom postrzegania sztuki i piękna.

Sontag przedstawia kamp w kategoriach kantowskich. Widzi w nim przede wszystkim estetyczne doświadczanie rzeczywistości oraz narzędzie pozwalające oceniać wartość przedmiotów i zjawisk. Wrażenia estetyczne, jakim podlega i jakie wywołuje kamp opierają się na sądach jego smaku. Sądy te są subiektywne i wolne od intelektualnych uprzedzeń. Są wyrazem wolności czy nawet frywolności i pozostają niezależne od racjonalnych uzasadnień. Przedstawiając swoje rozumienie smaku w kampie, Sontag niejako odwołuje się do kantowskiej definicji, w której „smak jest zdolnością do oceniania pewnego przedmiotu lub sposobu przedstawiania na podstawie zupełnie bezinteresownego podobania się albo niepodobania”¹¹. Oznacza to, że ocena estetycznej wartości przedmiotu w kampie „obywa się bez systemu i bez dowodów”¹², a jego skalą jest poziom przyjemności jaką niesie ze sobą obcowanie z przedmiotem. Sam przedmiot, czy jego istota, nie mają znaczenia. Jako

⁶ Użyta tu pisownia (a)estetyczny zwraca się do oryginalnego kształtu słowa: *aisthētikos* (źródłosłów grecki) i *aestheticus* (źródłosłów łaciński).

⁷ Sontag opisuje kamp w formie zapisu punktowego; 58 punktów, z których składają się *Notatki o kampie*, tworzy szereg luźno powiązanych tez, ukazujących zjawisko kamp w różnych często bardzo odmiennych kontekstach z uwzględnieniem jego historycznych, społecznych i kulturowych powiązań.

⁸ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 308.

⁹ Tamże, s. 311.

¹⁰ Tamże, s. 319.

¹¹ Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. Jerzy Gałęcki, Warszawa 1986, s. 73.

¹² Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 308.

estetyczna władza sądenia, perspektywa kampowa „w niczym nie przyczynia się do poznania (swych) przedmiotów”¹³, co więcej, ucieka od powszechnie przyjętych znaczeń i funkcji rzeczy i zjawisk. „Kamp widzi wszystko w cudzysłowie”¹⁴, jest miłością „do rzeczy-będących-tym-czym-nie-są”¹⁵. Nie wpływa to jednak na jakość i rodzaj estetycznego sądu, nie ma tu bowiem mowy o rozumowym (intelektualnym i normatywnym) postrzeganiu przedmiotów. Sąd estetyczny w kampie, tak jak u Kanta, przebiega bez konieczności odwoływania się do kategorii (roz)poznawczych.

Aby odróżnić, czy coś jest piękne, czy nie, odnosimy wyobrażenia nie za pomocą intelektu do przedmiotu celem [uzyskania] poznania, lecz z pomocą wyobraźni . . . do podmiotu oraz jego uczucia rozkoszy albo przykrości. Sąd smaku nie jest więc sądem poznawczym, a zatem nie jest sądem logicznym, lecz estetycznym. . . . Aby uznać, że coś jest dobre, muszę zawsze wiedzieć, czym ma być dany przedmiot, tj. muszę posiadać o nim pewne pojęcie. To mi jest niepotrzebne, by znaleźć w czymś piękno. Kwiaty, arabeski poplątane bez celu, zwane floresami, nie oznaczają niczego, nie zależą od żadnego określonego pojęcia, a przecież podobają się¹⁶.

Doświadczenie piękna w kampie opiera się na *uczuciu*. Powstaje ono na skutek obcowania z przedmiotem, i kształtuje się na podstawie wrażenia, jakie powoduje określony aspekt tego przedmiotu; stanowiąc swego rodzaju sąd estetyczny, kamp przedstawia jako źródło przyjemności (a więc źródło piękna) tylko *pewną* właściwość przedmiotu i tylko ją wiąże z uczuciem rozkoszy i przykrości¹⁷. W kampie tą właściwością jest *sztuczność*. To na jej podstawie ukonstytuowana jest optyka kampowa, przeciwstawiająca się tradycyjnym kanonom pojmowania piękna w kategoriach naturalności; czy to w bezpośrednim odwołaniu do przyrody, czy w mimetycznym jej naśladowaniu w przedmiotach sztuki. „Kamp wprowadza nowy standard: sztuczność jako ideał. . .”¹⁸. Wzoruje się na tym, „co przesadne, co się nie mieści” – co jest *off*¹⁹, gdyż, jak pisze Sontag, „istotą kampu jest umiłowanie tego, co nienaturalne”²⁰. Emfaticzność, manieryzm, egzotyczność i teatralność, przesadne udawanie (*imitatio*) rzeczywistości i zjawisk, przejawianie form do granic percepcyjnych

¹³ Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądenia*, dz. cyt., s. 50.

¹⁴ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 312.

¹⁵ Tamże, s. 311.

¹⁶ Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądenia*, dz. cyt., ss. 62 i 68.

¹⁷ Por. Tamże, ss. 66 i 71.

¹⁸ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 320.

¹⁹ Tamże, s. 311.

²⁰ Tamże, ss. 307 i 311.

możliwości, przesuwanie znaczeń pojęć i przedmiotów poza tradycyjny margines rozumienia („nie lampa, ale >lampa<, nie kobieta lecz >kobieta<”²¹) – to znaki szczególne kampu.

Kamp to jednak nie tylko rodzaj postrzegania – to także właściwość rozpoznawalna w przedmiotach i ludzkim zachowaniu²². „Kampem jest kobieta spacerująca w sukni z trzech milionów piórek”²³. Jest nim także mężczyzna w podobnej lub innej sukni, uosabiający kobietę do granic (i poza granice) naturalnych możliwości jej płci. Manifestuje się to przesadnym naśladowaniem kobiecych gestów i manier, powtarzanych tak, że ich znaczenia i funkcje przekraczają wyznaczone prawami natury granice. Clelem i istotą kampu jest kreowanie postaci; nie interesuje go człowiek lecz teatralny twór: „bycie-jako-granie-rol”. W tej tylko formie kamp kształtuje się i spełnia w świecie.

Przepełniony znamionami przerysowanego naśladownictwa i niedosłowności, kamp jest trawestacją. Cechuje go jednak pewna doza powagi i chce być traktowany poważnie, na „serio”. W swym orędownictwie smaku, gdzie „styl jest wszystkim”²⁴, pragnie nieustannie potwierdzać słuszność swych wizerunków tak względem siebie jak i swojej widowni. Choć powaga, właściwa jego konstrukcji pozy, zawodzi w sposób świadomy i zamierzony, jej obecność spełnia rolę mającą urzeczywistniać kamp przez pozyskanie publicznej akceptacji i funkcjonowania. Powaga pełni w kampie rolę afirmacyjnego aktu, który zawiesza go między fikcją a rzeczywistością. Za przepełnionymi afirmacją gestami, które potwierdzają kamp względem świata i względem niego samego, stoi chęć zrobienia czegoś szczególnego, „często w znaczeniu oszałamiającego (zakrzywiona linia, ekstrawagancki gest)”²⁵, nie po to jednak, by czegoś dokonać, ale po to, by usprawiedliwić i uprawomocnić swoje istnienie.

Afirmacja spod znaku *kamp* – przekoloryzowana, błyszcząca, atakująca formą – błędnie, albo przynajmniej nie zawsze właściwie, odczytywana jest jako przejaw złej sztuki (zarówno na poziomie przedmiotu jak i postaci). „Wiele okazów kampu jest z >poważnego< punktu widzenia . . . kiczem”²⁶. Kamp zasadza się na cechach i formach będących przejawem niskiego stylu czy złego gustu. Wiele przedmiotów i reprezentacji kampu klasyfikuje się jako kicz, gdyż wiele korzysta z niego w sposób znaczący. Kampowe kino, to w przeważającej mierze produkty klasy „B”. Kampowa stylizacja to najczęściej esencja najgorszego smaku. Wynika to jednak z samej idei kampowości, która, jako rodzaj doświadczenia czy sądu estetycznego, „opiera się na wielkim odkryciu, że wrażliwość wysokiej kultury nie ma

²¹ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 312.

²² Tamże, s. 308.

²³ Tamże, s. 315.

²⁴ Tamże, s. 319.

²⁵ Tamże, s. 316.

²⁶ Tamże, s. 311.

monopolu na subtelność”²⁷. Kamp kieruje się założeniem, że to, co w rozumieniu kryteriów sztuki jest złe, może być postrzegane jako dobre, że „dobry smak nie jest po prostu dobrym smakiem, że istnieje dobry smak złego smaku”²⁸. W ten sposób kamp jest niekanoniczny, podobnie jak nie jest również kantowski, ponieważ wiąże piękno ze wszystkim, co niemoralne i zepsute.

Nie wszystko, co reprezentuje kamp, można opatrzyć etykietką kiczu. Różnice między kampem a kiczem, często trudne do rozpoznania, opierają się zasadniczo na innym rozumieniu wspólnych postulatów, o znaczeniu których najczęściej decyduje kontekst. Można uznać, że kicz to jeden ze środków, jakim posługuje się kamp na drodze konstruowania swojej społecznej i kulturowej pozy. Tym, co bez wątpienia zespala kamp z kiczem – tym poprzez co kamp spełnia się jako kicz, jest ucieczka od jednoznaczności. Jest ona punktem wyjściowym dla obu zjawisk i momentem ich wzajemnego przenikania, pozwalającym działać im w myśl wspólnego przekonania, iż „barbarzyństwem jest to, co dosłowne”²⁹. Jak skomentował to jeden z późniejszych krytyków kampu, Mark Booth,

kamp według Sontag jest sposobem widzenia rzeczy jako dobre ponieważ są złe, zwłaszcza gdy:
1) są marginalne, 2) są sztuczne i przesadzone, 3) są *demode*, 4) uwypuklają styl kosztem treści, 5) są przedmiotami z rodzaju tych jakie cenią sobie śmiali i dowcipni hedoniści oraz ‘Dandysi kultury masowej’³⁰.

Podstawowym poziomem spełnienia w kampie jest zabawa. W ujęciu Sontag, wolność estetyczna wpisana w konwencję tej formy jest o tyle atrakcyjna, że gwarantuje swobodę działania oraz możliwość manipulacji ustalonym porządkiem zjawisk. Kamp bawi się trochę na opak, ale bez większych szkód. W kampie nie ma bowiem mowy o żadnym jawnym, walczącym i domagającym się praw sprzecznie wobec „stałych wartości”. Skupiając się wyłącznie na kategoriach stylu i smaku, kamp nie jest, jako wrażliwość przeciwstawiona idei³¹, narzędziem zaangażowanym: „nie trzeba nawet dodawać, że wrażliwość kampowa jest . . . odpolityczniona lub przynajmniej apolityczna”³². Pisząc to, Sontag chciała zaznaczyć, że kamp jest wolny od ideologicznych powiązań, że nie działa na rzecz żadnej grupy,

²⁷ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 322.

²⁸ Tamże.

²⁹ T. W. Adorno, *Teoria Estetyczna*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 113.

³⁰ Mark Booth, *Camp*, London 1983, s. 12. Tłum. własne.

³¹ Por. Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 307.

³² Tamże, s. 308.

nie prowadzi żadnej kampanii, a uprawianą na własny użytek „filozofię przyjemności” kieruje, niemal wyłącznie pod własnym adresem, jednak bez tendencji monopolistycznych.

Odpolitycznienie kampu, jakiego dopuściła się Sontag, zdaniem większości krytyków, znacznie odsunęło kamp od jego istoty. Dla Andy’ego Medhursta jej próba neutralizacji działań kampowych „przekształcił[a] kampowy dowcip, zuchwałość i złe zachowanie w miejskie ciekawostki”.

Wiążąc kamp z ożywczym buntem przeciw moralnej powadze, Sontag rzuciła go na pożarcie zgłodniałej publiczności i fundowała jej wstrząs ekstatyczną grą pozorów. Jednak w procesie tym homoseksualna specyfika kampu wylatywała za burtę. Sontag fachowo zarysowała konteksty kampu, lecz zbagatelizowała historyczne i społeczne przyczyny, które prowadziły do jego narodzin; przedstawiała formy w jakich się przejawiał, lecz usuwała uzasadnienia. Odcięty od korzeni wyrastających z kultury Odmieńców, огоłocony ze swoich związków z gejowskimi próbami stawiania oporu i równoczesnego podkopywania heteroseksualnej normatywności – które wyrażały się w skandalizującym odwracaniu estetycznych i płciowych kodów – kamp okazywał się raptem zabawną formą dywersji. Polityka stylu, stanowiąca subkulturowy wyróżnik, nagle przekształciła się w powszechnie dostępny towar. Kiedy stało się jasne, że kamp to fajna sprawa, wszyscy chcieli wejść na przyjęcie. I tylko prawdziwi gospodarze mieli kłopot, nie wiedząc, co począć z nieproszonymi gośćmi³³.

Bez względu na kontrowersje i nieścisłości, treść *Notatek* zaważyła na akademickim wyglądzie kampu, pozostając głównym punktem odniesienia w dyskusji o zjawisku kampu. Sontagowska interpretacja to oczywiście więcej niż „formuła trzech A”; chociaż pozwala ona wyodrębnić wiodące idee eseju i umożliwić jego systematyzację, nie wyczerpuje odczytań kampu określonego granicami teorii amerykańskiej badaczki.

Następująca po tekście Sontag teoria kampu rozszerza interpretacyjne tropy wskazane przez autorkę *Notatek*. Pozostając z nim w relacji krytycznego dialogu, teoria ta zwraca uwagę, choć w sposób niebezpośredni, na dwa inne aspekty określające charakter zagadnienia kampu. Po pierwsze, kamp od początku kształtuje się jako zjawisko awangardowe, „nastawienie na szokowanie”. Przejawia „dystans w stosunku do zastanej sztuki i rzeczywistości”, proponując w zamian „niezwyklenie spojrzenia na świat” oraz „poszukiwanie niezwykłości za wszelką cenę”³⁴. Po drugie, przez swe cechy nadrzędne, wyrażone również w formule „trzech A”, objawia się jako byt osobowy – jako możliwy do

³³ Andy Medhurst, *Kamp*, przeł. Przemysław Czapliński, „Poznańskie Studia Polonistyczne” nr XIII (XXXIII), *Kamp, lingwizm: niedokończone projekty nowoczesności*, Poznań 2006, s. 100.

³⁴ Stefan Morawski, *Paradoksy estetyczne najnowszej awangardy*, w: *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 184.

zrealizowania wyłącznie przez postać. (A)estetyczny i afirmujący, nawet jeśli apolityczny, kamp objawia się zawsze „w relacji do”, jest on zawsze „stosunkiem pomiędzy”, bez względu na kierunek, w którym ten stosunek zachodzi. Kamp nie jest zawieszony w próżni; ożywia przedmioty w sposobie ich użycia, w rodzajach ich odbioru oraz emocji, które wskazują im nowe sposoby realizacji, a z nimi dalsze konteksty. Stosunek między kampem a światem, reprezentacjami kampu a rzeczywistością, polega na odczarowywaniu znaczeń. Unieważniając znaczenia znane i wprowadzając odmienne (także w znaczeniu „odmiennie”), kamp proponuje nową dynamikę postrzegania świata i wpływania na niego poprzez relacje zachodzące nieustannie pomiędzy przedmiotem a postacią. „Jest prawdą, że oko kampu ma moc przeobrażenia doświadczeń. Ale . . . [n]ie wszystko jest w oku patrzącego”.³⁵

Sontagowski esej o kampie wywołał ogromną dyskusję, zwłaszcza wśród teoretyków kultury. Obok aprobaty graniczącej z uwielbieniem, spotkał się ze znaczną krytyką, co dało początek szerokim badaniom nad kampem, pozwalającym zweryfikować Sontagowskie ujęcia. Wiele z późniejszych teorii wskazuje na „zestarzenie się” zaproponowanych przez Sontag tez. Są też opinie, zwłaszcza wśród młodszych badaczy, zarzucające jej pracom brak naukowego charakteru i spójności. „Jej studia nad myślą i kulturą nie przedstawiają pracy systematycznego teoretyka; zbyt wiele w nich odwołań do osobistego smaku i upodobań, nazbyt są luźne i niedookreślone”³⁶. Jednak wątpliwości pod adresem badań Sontag pojawiały się także wcześniej. W 1984 roku Mark Booth, odwołując się do tradycji teoretycznej kampu, tak pisze o przykładach jakimi najpierw Isherwood, a potem Sontag ilustrują pojęcie kampowości:

Isherwood strona po stronie ściga sedno właściwym tropem, na tyle jednak zawzięcie, że ostatecznie gubi jego ślad. . . . Rzeczą prawdziwie niepokojącą w przykładach w *Notatkach o kampie* nie jest ich sporadyczna niepoprawność czy rzeczowa nieścisłość, lecz ich ilość. Definicja kampu obejmująca Tennysona, *The Goon Show* [program radiowy], Daliego, de Gaullea oraz kreskówki dla dzieci rozciąga swą sieć powiązań nazbyt szeroko³⁷.

Opinia Bootha na temat tekstu *Notatek* odznacza się dużym sceptycyzmem. Nie chodzi wyłącznie o treść eseju, ale również o sposób prezentacji i konstrukcję przedstawionych w nim poglądów. Zdaniem Bootha zamiast wyjaśniać, Sontag jeszcze bardziej (lub bardziej niż to konieczne) wikła, wystarczająco już zawikłane, pojęcie kampu. „Próbę spójnego odczytania

³⁵ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 308-309.

³⁶ Liam Kennedy, *Precocious Archeology: Susan Sontag and the Criticism of Culture*, „Journal of American Studies” vol. 24, nr 1, 1990, s. 23. Tłum. własne.

³⁷ Mark Booth, *Camp*, dz. cyt., ss. 11 i 14.

Notatek o kampie” – pisze Booth – „odnalezienia jednoczącej ich reguły, utrudnia ich styl, a zwłaszcza Sontagowskie epigramy, które cechuje niemal orientalna nieprzeniknioność”³⁸. Jak jednak pisać o kampie w sposób prosty, bez uniknięcia sztuczności?

Epigramatyczny styl w przedstawianiu tego, co kampowe wpisał się, pomimo zastrzeżeń pod adresem jego komunikacyjnej sprawności, w tradycję teorii kampu mocno i trwale. Krytycy kochają widać tę archaiczną formę, o czym świadczy definicja kampu napisana dokładnie dwadzieścia lat po publikacji *Notatek*, przez innego badacza tej estetyki, Philipa Cora. Jej kształt pokazuje nie tylko zmiany jakie zaszły w rozumieniu kampu, lecz również sprzeczności, jakie w obrębie jednej teorii istnieją na poziomie samego tylko definiowania tego zjawiska:

KAMP zależy od tego gdzie się go rzuci.

KAMP to osobowość ograniczona kontekstem.

KAMP jest w oku patrzącego³⁹, szczególnie jeśli patrzącym jest kamp.

KAMP jest formą historycyzmu widzianego aktorsko.

KAMP niekoniecznie jest homoseksualny. Ktokolwiek lub cokolwiek może być kampem. Ale jedno i drugie muszą wiedzieć o sobie.

KAMP był więzieniem dla nielegalnych mniejszości; obecnie jest świętem dla świadomych swych czynów dorosłych.

KAMP jest po pierwsze drugim dzieciństwem.

KAMP jest kluczowy dla dyscypliny wojskowej.

KAMP jest biografią napisaną przez podmiot tak, jakby mówiła o innej osobie.

KAMP jest przebraniem, które zawodzi.

KAMP jest wolnym skojarzeniem; wolnomyślność [natomiast] nie jest kampem.

KAMP jest szalupą dla ludzi na morzu.

KAMP to Rojalizm, Diabolizm i Brytyjski Socjalizm.

KAMP to moralna anarchia robiąca miejsce dla *ja* bez zmiany nastawień społecznych.

KAMP jest efemeryczną podstawą.

KAMP to krosdresing w czynności pomyłkowej.

KAMP to czasownik i rzeczownik odczasownikowy.

KAMP to śmiać się przy *Bądźmy poważni na serio* nie wiedząc dlaczego.

KAMP to śmiać się przy *Bądźmy poważni na serio* wiedząc dlaczego.

KAMP jest sztuką bez artystów.

KAMP jest nie-artystyczny w ten sam sposób w jaki pragnienie fizyczne jest anty-twórcze.

KAMP jest kłamstwem mówiącym prawdę.

³⁸ Mark Booth, *Camp*, dz. cyt., s. 13.

³⁹ Stanowisko to jest sprzeczne z cytowanym powyżej twierdzeniem Sontag, że nie wszystko jest w oku widzącego/patrzącego.

KAMP jest nielegalnym zachowaniem uchodzącym bezkarnie; Hemingway zdefiniował to doskonale jako 'zachowanie wdzięku w opresji'.

KAMP jest przeżywaniem wstydu bez tchórzostwa.

KAMP to płeć bez genitaliów⁴⁰.

Pomimo znacznego wkładu w rozwój i promocję kampu, estetyczne ujęcie, postrzegające go jako praktykującą estetykę, doprowadziło do poważnego zagmatwania i równie poważnych nadużyć w interpretacji tego zjawiska. Wskazując na rozmaite, luźno powiązane, i często bardzo odległe miejsca jego manifestacji, oderwało ono kamp od przynależnych mu kontekstów. Ma to oczywiście związek z teoretycznym trendem, w jakim rodziła się teoria kampu. Dominującą tendencją tego trendu było głoszenie względności wszystkiego i opisywanie zjawisk w kategoriach odczuć i prawdopodobieństw, a nie faktów. Kamp ukształtował się zatem na podstawie opisu, który, zależny od wyglądu własnych argumentów, był formowany poprzez sposób, w jaki jego metoda, w procesie konstituowania obiektu krytyki, wystawiała na widok te wybory, które poprzedzają i predeterminują wszelkie akty osądu⁴¹.

⁴⁰ Philip Core, *Camp. The Lie That Tells the Truth*, London 1984, s. 7. Tłum. własne.

⁴¹ Por. Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass 1986, s. 1. Tłum. własne.

*Spektakl nie jest zwykłym nagromadzeniem obrazów,
ale zapośredniczonym przez obrazy stosunkiem społecznym
między osobami⁴².*

Nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że niemal cała teoria kampu po tekście Sontag koncentruje się na przywracaniu pełnego, a zdaniem niektórych, właściwego wymiaru istoty kampowości. Pozbawiony politycznego zaangażowania i znacząco odcięty od homoseksualnego kontekstu, kamp w interpretacji Sontag od początku budzi sprzeciw krytyków, którzy domagają się sprostowań i zadośćuczynienia.

Jedną z pierwszych reakcji na tekst *Notatek o kampie* był zainspirowany treścią eseju film Andy'ego Warhola i Jacka Smitha z 1965 roku pt.: *Camp*. Stanowił on krytyczne a zarazem twórcze odniesienie do zagadnień opisanych przez amerykańską badaczkę oraz osobisty komentarz do zjawisk towarzyszących kampowi, zwłaszcza w kontekście kwestii szczególnie „skrzywdzonej” przez Sontag – a mianowicie „preferencji” kampu⁴³. Zapraszając do udziału w realizacji filmu postaci takie jak Rene Rivera (Mario Montez), twórcy kompromitują Sontagowskie bezpłciowe przedstawienie kampowości („bezpłciowe” czyli takie, które nie opowiada się radykalnie się po stronie żadnej z seksualnych opcji), zawieszając jego praktykę między tym, co homoseksualne, a tym, co hetero.

Krytyka kampu, która po publikacji tekstu *Notatek* rozwijała się w zaskakująco szybkim tempie, akcentuje przede wszystkim jego homoseksualny charakter. Od początku dominuje w niej pogląd, nadający kampowi postać medium pomiędzy światem tradycyjnie pojmowanej seksualności a seksualności nienormatywnej, zarówno na płaszczyźnie kulturowej, jak i społecznej. W 1972 roku, w książce poświęconej zjawisku *female impersonation*, zatytułowanej *Mother Camp*, amerykańska antropolog kultury Esther Newton określa kamp w sposób następujący:

⁴² Guy Debord, *Spółczesność spektaklu*, przeł. Mateusz Kwaterko, Warszawa 2006, s. 34.

⁴³ *Camp* Andiego Warhola jest zbiorem improwizowanych scen, których zadaniem jest udzielenie odpowiedzi na pytanie, czym jest kamp. Film Warhola to sekwencja artystycznych czynności: tańca (Paul Swan), śpiewu (Tally Brown imitująca operową divę Ymę Sumac), recytacji (Gerard Malaga), malarstwa (Mario Montez sprayem maluje misia przytulankę) i sztuki teatralnej (Jack Smith otwiera szafę pokazując do kamery ukryty w niej komiks z Batmanem).

Kamp nie jest rzeczą. Zasadniczo oznacza on relację między przedmiotami, ludźmi i czynnościami lub właściwościami i homoseksualnością. W tym rozumieniu, 'kampowy smak', na przykład, jest równoznaczny ze smakiem homoseksualnym⁴⁴.

Praca Newton wielokrotnie podkreśla homoseksualną naturę kampu. Napisana w oparciu o wywiady z „parodystami kobiet”, na różny sposób dowodzi, że „kamp opiera się na homoseksualnej myśli. Cały bazuje na idei dwóch mężczyzn lub dwóch kobiet w łóżku”⁴⁵.

Idea dwóch mężczyzn lub dwóch kobiet w łóżku nie odnosiła się jednak do promocji homoseksualizmu. Była raczej próbą dalszego rozszerzenia (czy przywracania) roli kampu jako czynnika wpływającego na kształt tradycyjnie określonych i powszechnie przyjętych norm zachowań, także w obrębie płci. Idea ta nie traktowała kampu propagandowo – nie upolityczniła jego roli. Kamp nie domagał się praw, nie walczył o przywileje. Zamiast tego oswajał z „innym”, przysposabiając się do roli społecznego animatora. Nie oznacza to, że przekraczał ramy własnych kompetencji. Wciąż rozumiany przede wszystkim jako styl, przedstawiany był w roli mediatora, który stara się rozluźniać zastygłe schematy ról i zachowań w procesie społecznego budowania tożsamości homoseksualnej.

Strategia, w oparciu o którą kamp przecierał szlaki odmiennym tożsamościom, dążyła do negacji i dekonstrukcji obowiązującego modelu męskości. W odniesieniu do zachowań, profesji, upodobań czy ubioru, model ten silnie akcentował tradycyjnie określone atrybuty płci, odbierając prawa i przestrzeń wszystkiemu, co odstępowało od wymagań kulturowo i tradycyjnie określonych standardów. Męskość hiperboliczna – męskość przerysowana w zakresie cech ‘naturalnie’ przypisywanych mężczyźnie – uchodziła jeszcze do niedawna za jedyną dopuszczalną i reprezentatywną dla „męskich osobników rasy ludzkiej” (*human males*). Prowadziło to do bardzo ostrego zaznaczania różnic między płciami i podziału ich społecznych ról. To z kolei rodziło ograniczenia dyskryminujące mniejszości seksualne, ich tożsamość, preferencje, oraz możliwości społecznego funkcjonowania. Jako forma budowania odmiennej ale równoległej rzeczywistości, kamp stał się w oczach krytyków sposobem na pokazanie płynności granic *genderu*, i przez to unieważnianie podziału życia według płci biologicznej.

Kamp można zdefiniować jako zespół strategii używanych do wprowadzenia w życie *queerowego* rozpoznania niedorzeczności wynikających z kulturowych ustaleń dotyczących płci i seksualności.

⁴⁴ Esther Newton, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago; London 1979, s. 105. Tłum. własne.

⁴⁵ Tamże, s. 107. Tłum. własne.

Ekstrawagancja kampu w przełożeniu na styl, smak, humor, parodię czy damskie przebranie może wydawać się antytezą takiego działania, jednak ekstrawagancja była zawsze fundamentalnym komponentem kampowego żartu. Strategie kampu dla osiągnięcia ironicznego dystansu do tego, co normatywne zawsze korzystały ze śliskiej przestrzeni między pozycją (*posture*) a pozą (*impature*), między odzwierciedlaniem a udawaniem – w taki, czy inny sposób, kamp był znakiem *queerowego* spojrzenia na pozory tradycyjnej seksualności⁴⁶.

Steven Cohen ujmuje kamp jako strategię pozwalającą ośmieszać społeczne standardy i kulturowe wzorce zachowań. Podobnie interpretował to Richard Dyer, który, w kontekście norm wyznaczanych dla płci i przez płć mówi o kampie w sposób ściśle określający tak charakter samego zjawiska jak i jego społeczne zadania:

Sądzę, że jednym z największych problemów jest to, że na ogół trwamy w świecie zanurzonym w tradycyjnie rozumianej seksualności. Wszelkie pojęcia i słowa społeczeństwa wyrażają i potwierdzają słuszność heteroseksualizmu. Kamp jest jedyną rzeczą, która wyraża i potwierdza zjawisko gejowstwa wśród mężczyzn. . . . Dla wielu gejów kamp był, i nadal jest tym, co pozwala im trwać. . . . Kamp nie jest męski. Z definicji, kampowanie nie jest macho. Kamp jest zatem sposobem na pozostanie ludzkim, dowcipnym i pełnym życia . . . bez konieczności dopasowania się do monotonii i surowości roli męskiego osobnika hetero⁴⁷.

Tekst Dyer'a, opublikowany najpierw w *Playguy* (1976), a potem w *The Body Politics Review Supplement* (1977), podtrzymywał teorię o estetycznym charakterze kampu, lecz wyraźnie podkreślał jego homoseksualne znaczenie. Podobnie jak Newton, definiował kamp jako styl⁴⁸, zaznaczając, że w kampowaniu „chodzi o jeden styl, który jest charakterystycznie (dystynktywnie) i jednoznacznie gejowski”⁴⁹. Ponadto sprecyzował rodzaj „usług”, jakimi kamp promuje swą „markę”. Nawiązując do poglądu Sontag, określającego mniejszość homoseksualną mianem „awangardy smaku”, Dyer opisał kamp jako metodę na pozyskanie uznania i pozycji w heteronormatywnym społeczeństwie.

Doskonałość stylu oraz poczucie humoru stały się sposobem przekazywania tego, że geje mają coś wyjątkowego do zaoferowania społeczeństwu. Homoseksualni mężczyźni zmonopolizowali wiele z tak zwanych ‘profesji stylu’. . . – fryzjerstwo, dekoratorstwo wnętrz, balet, musical, rewię. Są to

⁴⁶ Steven Cohen, *Incongruous Entertainment. Camp, Cultural Value, and the MGM Musical*, Durham; London 2005, s.1. Tłum. własne.

⁴⁷ Richard Dyer, *It's Being So Camp As Keeps Us Going*, w: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, pod redakcją Fabio Cleto, Edinburgh 1999, s. 110-111. Tłum. własne.

⁴⁸ Por. Esther Newton, *Mother Camp*, dz. cyt., s. 107: „First of all, camp is style”.

⁴⁹ Richard Dyer, *It's Being So Camp A Keeps Us Going*, dz. cyt., s. 111. Tłum. własne.

zawody, które uczyniły życie społeczeństwa o ileż bardziej eleganckim i wdzięcznym. . . . Jednocześnie fryzjerstwo, dekoratorstwo wnętrz i cała ta reszta wyraźnie naznaczone są wrażliwością kampu. . . . [W]szystkie te pretensjonalne tandety, wszystkie te róże i koronki, i cekiny, i frędzle, zawijasy i ‘motywy’ we włosach, satynowe draperie i szyfonowe szale, i wyszukane zdobienia . . . wypracowały homoseksualistom ich miejsce w świecie⁵⁰.

Lata siedemdziesiąte dwudziestego wieku to czas zgłaszania roszczeń i prób odzyskiwania kampu przez środowiska homoseksualne. Powstałe w tamtym okresie prace na temat kampowości koncentrowały się przede wszystkim na uwodnieniu ścisłości powiązań między kampem a specyfiką mniejszości homoseksualnych. Owocowało to pojawieniem się teorii definiującej kamp jako „produkt gejowskiej wrażliwości”⁵¹. Jack Babuscio, autor znanego i znaczącego dla krytyki kampu eseju *The Cinema of Camp (or Camp and the Gay Sensibility)*, pisze o kampie jako twórczej energii, dającej wyraz świadomości estetycznie odmiennej od świadomości dominującej. Kulturowo i społecznie oddziela kamp, a z nim mniejszość homoseksualną, od tzw. głównego nurtu, wyraźnie akcentując wyższość i odrębność kampu w stosunku do wrażliwości czy estetyki mainstreamowej. Jego pogląd na temat kampu nawiązuje do tych wszystkich ujęć, które promują wyłącznie homoseksualny odczyt tego zjawiska. Babuscio sprzeciwia się nadużywaniu pojęcia *kamp*. Z dezaprobatą komentuje wykorzystywanie jego znaczeń w oderwaniu od homoseksualnego kontekstu: „Krytycy przywłaszczyli sobie termin >kamp<, jednak bez całkowitego zrozumienia jego korzeni i znaczenia dla społeczności homoseksualnej”⁵². Babuscio podkreśla również przyczynową zależność między kampem a duchem gejowskiego smaku. Rodzi to radykalny wręcz pogląd, nakazujący rozpatrywanie kampu wyłącznie w granicach estetyki homoseksualnej.

Termin ‘kamp’ opisuje te elementy w osobie, sytuacji, lub czynności, które wyrażają, lub zostały stworzone przez gejowską wrażliwość. Kamp nigdy nie jest rzeczą lub osobą *per se*, lecz raczej relacją między czynnościami, jednostkami a homoseksualizmem⁵³.

Pomimo znacznej już wiedzy na temat wpływu środowisk homoseksualnych na kształt kultury, mało powszechna jest świadomość, że tzw. gejowska wrażliwość to podwalina i napędowa siła przemysłu rozrywkowego zachodniego świata, z Hollywoodem na czele.

⁵⁰ Richard Dyer, *It's Being So Camp A Keeps Us Going*, dz. cyt., s. 113. Tłum. własne.

⁵¹ Por. Jack Babuscio, *The Cinema of Camp*, w: *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject*, dz. cyt., s. 117. Tłum. własne.

⁵² Tamże. Tłum. własne.

⁵³ Tamże, s. 118-119. Tłum. własne.

Każdy postęp w modzie, sztuce dekoracyjnej i rozrywce naznaczony jest obecnością rozpoznawalnego stylu „odmieńców”⁵⁴. Ich specyficzny smak zawsze cieszył się powodzeniem i popularnością. Oczywiście w czasach, gdy świętował największe triumfy, a więc mniej więcej od lat 30-tych do 60-tych dwudziestego wieku (to jednak umowne granice), nie określano go jako gejowski. Wynikało to z silnej wówczas społecznej dezaprobaty wobec homoseksualizmu, co zadziwia o tyle, że przemysł rozrywkowy, oraz pozostający na jego usługach świat artystyczny, niemal całkowicie zależał od artystów uznających się za osoby homoseksualne. Ich unikalny styl przejawiał się nie tylko w produktach pracy, lecz również w samym jej sposobie. Matthew Tincom określił go terminem „working like a homosexual”. W książce o tym samym tytule, w rozdziale poświęconym Vincentowi Minnelli, autor przytacza wspomnienie Leli Simone, asystentki produkcji w Metro-Goldwyn-Meyer, która naprowadziło go na to określenie: „Vincent nie był typem dyktatora. Robił wszystko w sposób delikatny i miły. Pracował, jakby to powiedzieć . . . pracował jak homoseksualista”⁵⁵.

Książka Tincoma roztacza bardzo ciekawą perspektywę, ponieważ rozpatruje kamp jako określony produkt określonego typu pracy (*camp labour*). Tincom zestawia kamp z Marksistowską teorią rozwoju ekonomicznego i mówi o nim jako o tendencji rozwijającej się na gruncie zależności zachodzących pomiędzy dwoma zasadniczymi czynnikami kształtującymi życie społeczne: wartością monetarną i kulturową produktów pracy⁵⁶. Praca wykonywana przez gejów – a w tym konkretnym kontekście, praca artystyczna – pozwalała im odnaleźć się w trybach pewnych mechanizmów, umożliwiając im funkcjonowanie w społeczeństwie w czasach szczególnie nasilonej homofobii. Społeczna obecność osób homoseksualnych pozostawała wyłącznie na poziomie produktu, bez możliwości osobowego, jawnego udziału autorów czy wykonawców w społeczeństwie. Kamp stał się dla gejów możliwością ratującą przed wykluczeniem, stał się pretekstem, rodzajem alibi dla funkcjonowania w świecie, w którym „kapitalistyczne przedsiębiorstwa uwzględniały marginalizowane seksualnie/płciowo podmioty ponieważ ich praca wzbogacała wygląd produktu przez ich odmienny styl”⁵⁷.

⁵⁴ Jednym z ciekawszych komentarzy na temat znaczenia homoseksualnego stylu dla rozwoju przemysłu rozrywkowego w Stanach Zjednoczonych, zwłaszcza Hollywood, jest amerykański film dokumentalny z 1996 roku, pt. *The Celluloid Closet* w reżyserii Roba Epsteina and Jeffrey’a Friedmana.

⁵⁵ Lela Simone [fragment wypowiedzi], w: Matthew Tincom, *Working Like a Homoseksual. Camp, Capital, Ciemna*, Durham 2002, s. 35. Tłum. własne.

⁵⁶ Por. Matthew Tincom, *Working Like a Homosexual*, dz. cyt., s. 5.

⁵⁷ Tamże, s. 41. Tłum. własne.

Zapotrzebowanie na produkty będące pochodną „odmiennej wrażliwości” wiązało się ze zmianami społeczno-kulturowymi i gospodarczymi, oraz wygenerowaną za ich pośrednictwem dominacją mieszczańskiego smaku. Społeczne życie kulturalne toczyło się głównie pod znakiem sztuki rozrywkowej. Było to odpowiedzią na ekonomiczne warunki postawione w tamtym czasie sztuce przez sponsorującego ją użytkownika klasy średniej. Przesunięcie obserwowane w założeniach sztuki na poziomie jej recepcji, które ze zjawiska unikalnego zrobiło z niej zjawisko produkowane na masową skalę, objęło również założenia twórcze, które miały koncentrować się przede wszystkim na dostarczaniu przyjemności, poprzez dopasowanie jej przedmiotów (jej produktów) do możliwości konsumenta. Na bazie potrzeb, chodziło przede wszystkim o odmienną wizję rzeczywistości – odmienną czyli taką, która potrafi przekraczać utarte wyobrażenia i budować w sposób namacalny światy na pograniczu fantazji i rzeczywistości. „Nagle ogromne studio rozjaśnia się przechodząc w scenerię jak z kolonialnego snu, pełną porcelanowych drzew jaśminu, półokrągłych mostków i papierowych latarni”⁵⁸. W ten sposób, tj. poprzez kamp jako unikalną formę smaku i wrażliwości, homoseksualiści szukali społecznego uznania, realizując je poprzez związek „z propagowaniem poczucia estetycznego”⁵⁹.

Ciekawym spojrzeniem na problem kampu jako produktu o określonej wartości rynkowej jest perspektywa ekonomiczna. Relacja, jaka za sprawą „produktów odmiennej wrażliwości” zachodzi pomiędzy mniejszością gejów a światem hetero, tworzy rodzaj legitymizującej transakcji. Z punktu widzenia ekonomii kultury, spełnia one warunki tak wymiany towarowej jak i symbolicznej, ponieważ, z jednej strony „odzwierciedla . . . ludziom społeczny charakter ich własnej pracy”⁶⁰, z drugiej, uwodzi produktami, nadając zjawiskom nowe znaczenia.

W kontekście takiego ujęcia kampu interesujące wydaje się stwierdzenie Marksa, że „człowiek działaniem swym zmienia formę materiałów dostarczonych przez przyrodę w sposób dla siebie pożyteczny”⁶¹. Choć sam autor rozumiał to raczej dosłownie, „metafizyczna subtelność” i interpretacyjny potencjał jego słów pozwalają użyć ich dla określenia charakteru pracy wytwórców „przedmiotów innej wrażliwości”. Bo czyż za sprawą swej pracy nie zmieniali „materiałów” tak przewrotnie dostarczonych im przez „naturę” z pożytkiem dla siebie?

⁵⁸ Por. Matthew Tincom, *Working Like a Homosexual*, dz. cyt., s. 57. Tłum. własne.

⁵⁹ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 322.

⁶⁰ Por. Karol Marks, *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, Tom. 1, tłumacz nieznany, Warszawa 1970, s. 91

⁶¹ Tamże, s. 91.

Wymiana „produktów odmiennej wrażliwości”, poprzez fizyczny gest dopuszczenia ich do społecznego obiegu, a co za tym idzie, gest przyzwolenia na publiczną obecność ich wytwórców, dokonuje przeniesienia wartości pracy z towaru na twórcę. Jeśli praca, przez wzgląd na wpisany w nią pożytek, ma wartość legitymizującą, jej twórca za pośrednictwem produktu, staje się po części beneficjentem tak rozumianego procesu legitymizującego.

W relacji pomiędzy światem hetero i homo, zbudowanej w oparciu o wymianę „produktów odmiennej wrażliwości”, towar, tak jak w transakcjach między klasami, stanowił element pośredniczący, przepustkę do „szerokiego” świata. Produkt, jakim stał się kamp, pozwolił zmarginalizowanym i dyskryminowanym mniejszościom gejowskim zaznaczać swoją obecność w świecie i budować społeczną relację. Dzięki przystępności kampu, jaką zagwarantowała mu jego wartość estetyczna, figura odmienca powoli zmieniała status oraz zmniejszała dystans, jaki dzielił ją od udziału w heteronormatywnym świecie. W tej perspektywie, głoszone przez Sontag twierdzenie o bierności i niezaangażowaniu kampu dziwi o tyle bardziej, że rola, jaką kampowa kreacja i kreatywność odegrały w procesie równouprawnienia mniejszości gejowskiej, w zmianie znaczeń i pojmowania płciowości, czyni z niego narzędzie tak ideologiczne jak upolitycznione. W myśl politycznej teorii sztuki, kamp jeśli jest estetyką, jak każda estetyka działa na styku zacierającej się granicy między logiką faktów a logiką fikcji⁶². Polityczność estetyk wynika z tego, że potrafią one konstruować wieloznaczne fikcje – „materialne rekonfiguracje znaków, obrazów i relacji”⁶³ – między tym, co widzimy, a co chcemy zobaczyć, między obietnicą a spełnieniem, między znaczeniami a ich prawdziwym sensem.

⁶² Por. Jacques Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. Maciej Kropiwnicki i Jan Sowa, Kraków 2007, s. 104.

⁶³ Por. Tamże, s. 105.

Lata 80-te i 90-te dwudziestego wieku przyniosły kolejny etap w rozwoju definicji zagadnienia kampu. Po fazie użytecznego społecznie homo-animatora, przyszedł czas radykalnej zmiany, wiążącej się z odejściem od estetycznego paradygmatu, na rzecz wyraźnej ideologizacji, opartej na krytyce poglądu o biernym lub niezaangażowanym charakterze zagadnienia kampu. Wiązało się to z częściowym odrzuceniem teorii Sontag. Proklamując niepolityczność i brak szczególnej reprezentatywności kampu wobec konkretnych tendencji czy grup, Sontag popełniła, zdaniem krytyków, „grave error”.

Chociaż jej esej o kampie jest być może najlepszą pracą, jaką napisano na ten temat, Sontag popełnia w niej wielki błąd. . . . Ponieważ osoby homoseksualne stosują [kamp] jako sposób komunikacji i przetrwania – dla dosłownego stworzenia nowej rzeczywistości – jest on nie tylko polityczny, ale i progresywny⁶⁴.

Krytyka kampu niezaangażowanego szła w parze z nasilającą się falą roszczeń środowisk LGBTQ, które coraz bardziej zdecydowanie zastrzegały sobie wyłączność praw do zjawiska *kamp* i potępiały jego nie-homoseksualne użycia. Wśród krytyków, praktyków i znawców kampu pojawił się pogląd, że najbardziej niefortunną okolicznością w procesie jego rozwoju była jego heteroseksualna adopcja.

Najgorszą rzeczą, jaka spotkała kamp, było przejęcie tego kultowego słowa przez świat heteroseksualny i jego decyzja, że odtąd będzie on uprawiać kamp. W wyniku tego otrzymujemy coś, co z kampem nie ma nic wspólnego, co jest pozbawione jakiegokolwiek wizji⁶⁵.

Teoretyczny gest odzyskiwania kampu dla przywrócenia mu inherentnego zaangażowania w walkę o prawa mniejszości homoseksualnych był kolejną próbą odejścia od wyłącznie estetycznego postrzegania tego zjawiska. Próba ta przebiegała w oparciu o liczne zarzuty pod adresem teorii Sontag i ponowne zakwestionowanie tez odrywających kamp od homoseksualnych subkultur. Odrzucano abstrakcyjność i wielokontekstowość kampu opisanego przez Sontag oraz starano się przywrócić mu społeczny rodowód.

⁶⁴ Michael Bronski, *Culture Clash: the Making of Gay Sensibility*, Boston 1984, s. 43. Tłum. własne.

⁶⁵ Charles Ludlam, *Ridiculous Theatre: Scourge of Human Folly: the Essays and Opinions by Charles Ludlam*, pod redakcją Stevena Samuelsa, New York 1992, s. 227. Tłum. własne.

„Kamp jest produktem pewnego historycznego i kulturowego środowiska”, w którym „był on i nadal jest sposobem dającym osobom homoseksualnym przestrzeń do poruszania się, wolną od ograniczeń dominującego społeczeństwa”⁶⁶.

Rola kampu jako „orędownika ofiar” nawiązuje do wcześniejszych interpretacji kampu, ukazujących go w kontekście historii prześladowań gejów i zjawiska „społeczności uciskanej”. Dzięki nim kamp zyskiwał status strategii – „jednego ze sposobów, w jaki homoseksualni mężczyźni radzą sobie z opresją”⁶⁷. Następstwem takiego spojrzenia był pogląd, że bez warunków jakie stwarzał fakt dyskryminacji, kamp prawdopodobnie w ogóle nigdy by nie powstał⁶⁸. Dla teorii kampu oznaczało to przesunięcie akcentu w ujmowaniu znaczeń kampu na wyzwolenie charakter oraz misyjność, która z czasem przybiera funkcję ideologicznej i politycznej KAMPanii.

Chronologia rozwoju teorii kampu nie jest bez znaczenia, tak jak istotny pozostaje moment zmiany kampowego paradygmatu. Jeszcze mniej więcej do połowy lat osiemdziesiątych, kamp pozostawał jedynie formą na użytek interesów pewnej (homoseksualnej) mniejszości. Oznacza to, że nie był ideologią i nie nosił w sobie znamion politycznego manifestu. Jak pisał Britton w 1979 roku: „Kamp posiada pewną nieznaczną wartość, w ściśle ograniczonych kontekstach, jako forma *épater les bourgeois*; jednak przyjemności z . . . szokowania porządnym obywateli nie powinno się mylić z radykalizmem”⁶⁹.

Śledzenie dat w procesie formowania się podglądów o kampie odgrywa znaczącą rolę. Dzięki nim można nie tylko określić zmiany pewnych teoretycznych tendencji, lecz także dostrzec rozbieżność pomiędzy „historiami”, które ukształtowały kamp a teoriami, które opisały ich przebieg. Przyjmując pogląd, że kamp wpisuje się w historię walki z homofobią (mowa o historii zachodniej), można odnieść wrażenie, że teoretyczna ideologizacja kampu nastąpiła stosunkowo późno. Ujmując rzecz w kategoriach historycznych, teoria spóźniła się o jakieś piętnaście lat.

Do jednych z najważniejszych wydarzeń w historii walki (także w sensie dosłownym) na rzecz odmiennych seksualności (*queer*) należą zamieszki w Stonewall. Podzieliły one tę historię na dwie ery – sprzed wydarzeń w *Stonewall* i po. „Piątek, 28 czerwca, 1969 roku.

⁶⁶ David Bergman, *Strategic Camp: The Art of Gay Rhetoric*, w: *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, pod redakcją Davida Bergmana, Amherst 1993, s. 92. Tłum. własne.

⁶⁷ Andrew Britton, *For Interpretation: Notes Against Camp*, w *Camp. Queer Aesthetics*, dz. cyt., s. 142. Tłum. własne.

⁶⁸ Por. David Bergman, *Strategic Camp*, dz. cyt., s. 92.

⁶⁹ Andrew Britton, *For Interpretation*, dz. cyt., s. 142. Tłum. własne.

Godzina 1:45 nad ranem. Księżyc osiągnął pełnię. Popołudniem, dzień wcześniej pochowano Judy Garland. A cioty na Christopher Street miały serdecznie dość⁷⁰.

Pomimo drażliwych okoliczności, związanych ze śmiercią i pogrzebem jednej z największych gejowskich ikon i męczenniczek – Judy Garland, nie spodziewano się, że rutynowy nalot policji na Stonewall Inn w gejowskiej dzielnicy Nowego Jorku, Greenwich Village, zapoczątkuje swego rodzaju wyzwolenczy ruch na rzecz seksualnych mniejszości. Nie spodziewano się również tak gwałtownej i daleko idącej – bo na ulice miasta – reakcji, która przybrawszy formę wielkiej manifestacji, zmieniła dotychczasowy charakter *queerowego show*: podczas kilku dni zamieszek z „performance’u oswajania” zmienił się on w „performance protestu”, a kamp odegrał w nim decydującą rolę. Benjamin Shepard, przytaczając tamte wydarzenia w znakomitej książce *Queer Political Performance and Protest*, opisuje jak pierwszej nocy, zaraz po ewakuacji baru przez policję, grupa transwestytów chwyciwszy się pod ramiona, szła ulicami i wymachując nogami jak w rewii, śpiewała:

We are the Stonewall girls
We wear ale hair in curls
We wear no underwear
We show our pubic hair

Jesteśmy ze Stonewall dziewczyny
Nosimy loków spoiny
I stan bielizny zerowy
Włos pokazując łonowy⁷¹

Nie chodziło o epatowanie cierpieniem, lub nie tylko o to. Humor, jako czwarty obok ironii, estetyzmu i teatralności, filar kampu⁷², miał być jednym z najważniejszych elementów politycznej walki gejów oraz, jako pewna strategia, sposobem budowania pozytywnej tożsamości homoseksualistów w społeczeństwie heteronormatywnym. Mechanizm tej strategii działał w oparciu o przekonanie, że powaga sprawy nie musi oznaczać powagi środków. Pozwalało to, odwołując się do „gejowskiej wrażliwości” (której częścią, obok określonego poczucia smaku, było także określone poczucie humoru), kontynuować politykę

⁷⁰ Michael Bronski, *Culture Clash*, dz. cyt., s. 2. Tłum. własne.

⁷¹ Cyt. za Benjamin Shepard, *Queer Political Performance and Protest*, New York; London 2010, s. 38. Tłum. własne.

⁷² Por. Jack Babuscio, *The Cinema of Camp*, dz. cyt., s. 119.

przyjemności (choć już w atmosferze propagandy), wykorzystując kamp do opartego na elementach rozrywki manifestu.

Geje zawsze wiedzieli, że przyjemność jest zasobem. Zabawa dostarcza wysokooktanowych środków pozwalających przetworzyć rozwiązania dla łączenia i budowania publicznego dobra i demokratycznych perspektyw z uwzględnieniem pojęć różnicy i możliwości⁷³.

Idea protestu z wykorzystaniem kampu powstała w oparciu o zestawienie kpiny i ironicznego dystansu. Przy zaangażowaniu jeszcze innych środków kampu, owocowało to powstaniem głównego medium kampowego show – parodii *queer*. Rozumiana jako zestaw strategii pozwalających w określony sposób komentować wygląd rzeczywistości, odsłaniać ukryte treści, a w konsekwencji, przywracać światu wypierane albo spychane na społeczny margines zjawiska, parodia *queer* uchodzi za jedną z zasadniczych wykładni kampu. Jej głównym polem działania jest opiniotwórczy manifest na rzecz seksualnych mniejszości – jej propagandą – polityka spod znaku ‘niech nas zobaczą’ (*coming out*). Mówiąc o mechanizmach zachodzących pomiędzy parodią, kampem i jego społeczną misją, Moe Meyer, krytyk, który w sposób szczególny podkreśla wzajemne przenikanie się tych zjawisk, pisze:

parodia staje się procesem, dzięki któremu to, co zmarginalizowane i wyłączone wspiera swoje interesy przez włączenie do dyskursu alternatywnych kodów znaczeniowych i przyłączenie ich do istniejących już struktur sygnifikacyjnych. . . . Kamp jako, ściśle mówiąc, queerowa parodia, staje się zatem jedynym procesem, przez który to, co odmienne może się reprezentować oraz budować swoją społeczną widoczność⁷⁴.

Społeczna widoczność, o której Meyer, a także inni krytycy pisali już wiele nie tylko w kontekście kampu, to produkt walki z homofobią, skoncentrowany na budowaniu jawnego wizerunku gejów i ich społecznej tożsamości. W ramach tej koncepcji powstało wiele ruchów i organizacji na rzecz praw mniejszości seksualnych oraz legitymizowania ich społecznej obecności. Choć sytuacja prawna osób homoseksualnych przed 1969 rokiem (wydarzenia w Stonewall będą tu istotnym przełomem także w kontekście kształtowania się zjawiska kampu i jego teorii) zmieniała się dość dynamicznie, czy to na korzyść czy na niekorzyść seksualnych mniejszości, od tamtej daty odnotowuje się zdecydowany wzrost działań

⁷³ Benjamin Shepard, *Queer Political Performance*, dz. cyt., s. 21. Tłum. własne.

⁷⁴ Moe Meyer, *Introduction*, w: *The Politics and Poetics of Camp*, London 1994, s. 11. Tłum. własne.

pro-gejowskich. Powstają liczne ugrupowania i organizacje społeczno-polityczne, takie jak Gay Liberation Front, Society Five, Lesbian and Gay Community Service Centre, ACT UP, Queer Nation czy OutRage!. Początek większości z nich to lata 80-te i 90-te dwudziestego wieku, a ich nadrzędny cel – społeczna przestrzeń dla środowisk LGBTQ. Aktywizacja na rzecz budowania im tożsamości społecznej wyrosła w oparciu o przekonanie, że tożsamość rodzi się wyłącznie w działaniu. „To działanie określa tożsamość, zarówno społecznie jak i osobowo. . . . Wpływać politycznie na własną orientację oznacza podjąć społeczne (polityczne) działanie, do którego zaproszeni zostaną inni ażeby odczytać jego znaczenie”⁷⁵. Działalność tych ugrupowań, poza legislacyjnym, miała przede wszystkim charakter propagandowy, który w znacznej mierze realizował się poprzez szeroko rozumiane zjawisko performance’u.

„Performance” to termin oznaczający praktyki, przebiegające na zasadach społecznej i kulturalnej relacji na potrzeby komunikowania treści, które pozostają w zakresie interesów, jakie dany performance reprezentuje. Relacja, o której mowa – czyli ta zachodząca za sprawą performance’u, polega na zaistnieniu przestrzeni komunikacji pomiędzy nadawcą, odbiorcą oraz przedmiotem tych interesów, i może mieć ona charakter bierny (bez konieczności aktywnego udziału odbiorcy), lub czynny (poprzez zaangażowanie odbiorcy lub bezpośrednie na niego oddziaływanie), w zależności od określonego formułą „przedstawienia” stopnia ingerencji. Do postaci performance’u, obok tradycyjnie rozumianego teatru, należą widowiska, demonstracje, przemówienia, a także liczne aspekty życia codziennego⁷⁶.

Performance jest z założenia zjawiskiem politycznym. Reprezentuje on estetyczną formę, mającą moc kształtowania poglądów i znaczeń. Upolitycznienie performance’u wynika z jego medialnej natury i powszechnej dostępności, które pozwalają mu funkcjonować „w samym sercu polityki kulturalnej”, czyniąc go „kulturową praktyką, która przywraca, lub z pasją przeformułowuje pojęcia, symbole i gesty kształtujące życie społeczne”⁷⁷.

Komunikacja treści w zjawisku performance’u odbywa się na zasadzie jednokierunkowego przekazu, przebiegającego od wykonawcy do społeczności widzów, podczas którego „ideologia dostarcza struktur, w obrębie których grupy [wykonawcy] kodują,

⁷⁵ Robert W. Bailey, *Gay Politics, Urban Politics. Identity and Economics in the Urban Setting*, New York 1999, s. 30. Tłum. własne.

⁷⁶ Por. Elin Diamond, *Performance and Cultural Politics*, w: *The Routledge Reader in Politics and Performance*, pod redakcją Lizbeth Goodman, Jane de Gay, London; New York 2000, s. 67.

⁷⁷ Tamże. Tłum. własne.

a publiczność odkodowuje, elementy znaczeniowe przedstawienia”⁷⁸. W ten sposób nadawca przekazuje wybrane treści, a w procesie dekodowania, wpływa opiniotwórczo na odbiorcę, kształtując lub zmieniając jego percepcję świata. Performance „przekracza i renegocjuje instytucjonalne granice, również te dotyczące rasy, płci, klasy i narodowej tożsamości”⁷⁹.

Jednym z czynników odpowiedzialnym za skuteczność performance’u jest jego dostępność. Możliwości związane z dotarciem do widza oraz osiągalność jaką zapewnił mu w wieku dwudziestym postęp techniczny i cywilizacyjny, objawiły się w konsekwencji koniecznością redefinicji samego pojęcia odbiorcy. Na skutek znacznego wzrostu popularności szeroko rozumianego „oglądania”, teoria kultury wprowadza nowy termin mający określać charakter współczesnego społeczeństwa. Nazywa je „społeczeństwem sfabularyzowanym”, ponieważ, jak stwierdza Raymond Williams „jeszcze nigdy jako społeczeństwo nie graliśmy i nie oglądaliśmy jak grają inni na tak dużą skalę, jak obecnie”⁸⁰.

Rodzaj społeczeństwa, o którym mówi Williams, to nastawione na obraz społeczeństwo (p)o(d)glądaczy. Jego rozwój jest równoległy z rozwojem kultury masowej, za sprawą której „widownia sztuki dramatycznej [rozumianej ogólnie jako sztuki wizualnej, tj. kino, telewizja, radio – przyp. autora] przeszła jakościową zmianę”⁸¹. Ma to związek z nowym rozumieniem pojęć przyjemności i zadowolenia, które w dobie społeczeństwa konsumpcyjnego, po pierwsze, przybierają charakter doświadczenia masowego, po drugie, decydują, szczególnie w sztuce, o swoistym „być albo nie być”.

Performatywny charakter kampu uczynił go idealnym nośnikiem treści seksualno-wyzwoleńczych. W przeciwieństwie do „tradycyjnych” form społecznej manifestacji, kamp, opierając się na parodii *queer*, dociera do odbiorcy za pośrednictwem bogato ubranej metafory, jaskrawej przenośni, mieniącego się kolorami tęczy porównania. Kamp przede wszystkim bawi. Skupia uwagę „widowni” na wierzchniej warstwie, spodnią odsłaniając wyłącznie wówczas, gdy przygasną światła, co na poziomie efektywności i tak budzi ogromne emocje. Promowane przez niego treści drugiego dna (ale pierwszego rzędu), pozostają zawsze w sferze przedstawienia – w sferze fantastyczności. Kamp bawi i pociąga odbiorcę, ponieważ nie obnaża przed nim tego wszystkiego, czym zarzucają go poważne i jawnie propagandowe akcje *pro-gay*. Kamp zmienia normę, odwraca jej znaczenia. W ten sposób wypełnia wymogi nałożonej na niego politycznej misji,

⁷⁸ Baz Kershaw, *Performance, Community, Culture*, w: *The Routledge Reader in Politics and Performance*, dz. cyt., s. 137. Tłum. własne.

⁷⁹ Elin Diamond, *Performance and Cultural Politics*, dz. cyt., s. 67. Tłum. własne.

⁸⁰ Raymond Williams, *Drama in Dramatized Society*, w: *The Routledge Reader in Politics and Performance*, dz. cyt., s. 55. Tłum. własne.

⁸¹ Tamże, s. 56. Tłum. własne.

sprawiając, że nie tylko kwestionujemy to, co rzeczywiste, i co jako takie być „musi”, lecz pokazują[c], jak kwestionować normy rządzące współczesnymi pojęciami rzeczywistości oraz jak wprowadzać nowe tryby rzeczywistości. Praktyki wprowadzania nowych trybów rzeczywistości odbywają się częściowo poprzez wcielanie się, w którym ciało nie jest rozumiane jako statyczny i dokończony fakt, lecz jako postępujący proces, podczas którego sposób stawania się czymś, w stawaniu się czym innym, przekracza, przepracowuje normę, i pozwala nam dostrzec, że rzeczywistości, do których wydawaliśmy się być ograniczeni, nie są wyryte w kamieniu⁸².

Proces teoretycznego upolitycznienia kampu znalazł swój szczególny wyraz w wydanej w 1994 roku książce pod redakcją Moe Mayera, *Politics and Poetics of Camp*. W poprzedzającym cykle esejów słowie wstępnym, Meyer określa zmieniający się paradygmat kampu jako wyłącznie homoseksualny i skrajnie polityczny. Na bazie teorii, odwołującej się do wydarzeń historycznych i kulturowych, zrywa z potulnością w kampie, i głosi jego radykalizm. Formułuje także konkretny postulat kampu, z dokładnym zaznaczeniem jego cech i kierunków działania.

Kamp jest polityczny; kamp uosabia wyraźnie *queerową* krytykę kultury. . . . to, co *nie-queerowe* nie ma dostępu do dyskursu kampu, jedynie do jego pochodnych powstałych na skutek aktu przywłaszczenia . . . Nie ma zatem różnych rodzajów kampu. Jest tylko jeden. I jest to kamp *queerowy*.⁸³

Teoria Meyera prezentuje kamp w kategoriach zdecydowanie ideologicznych. W jego ujęciu, kamp przestaje być wyłącznie narzędziem, formą, czy częścią jakiejś całości, ale staje się siłą sprawczą, filozofią, strukturą nadrzędną – ideologią. Jego teoria ostro polemizuje z istniejącymi dotychczas ujęciami kampu, które zestawiają go z „retorycznymi i performatywnymi strategiami, takimi jak ironia, satyra, burleska, i trawestacja, oraz kulturowymi ruchami takimi jak Pop”⁸⁴. Koncepcja Meyera najbardziej uderza w ujęcie kampu zaproponowane przez Sontag. Meyer krytykuje je przede wszystkim za relatywizację homoseksualnych powiązań kampu na potrzeby jego publicznej konsumpcji⁸⁵. Zapomina przy tym, że rozpatrywana całościowo teoria amerykańskiej badaczki nie tylko komentuje homoseksualny kontekst kampu, lecz w pewnym sensie także go upolitycznia.

⁸² Judith Butler, *Undoing Gender*, New York; London 2004, s. 29. Tłum. własne.

⁸³ Moe Meyer, *Introduction*, dz. cyt. ss. 1 i 5. Tłum. własne.

⁸⁴ Tamże, s.7. Tłum. własne.

⁸⁵ Por. Tamże.

„Każda wrażliwość jest . . . służebna wobec grupy społecznej, która ją lansuje”⁸⁶, pisze Sontag o zależnościach między homoseksualizmem i kampem.

Meyer zwraca również uwagę na to, że kamp nie jest środkiem wyrazu, reprezentującym homoseksualizm w sensie globalnym: „Kamp jest wyłącznie *queerowym* (i/lub czasami gejowskim i lesbijskim) dyskursem”⁸⁷. To rozróżnienie dobrze określił Michał Witkowski, który w *Lubiewie* podzielił homoseksualistów na gejów „z klasy średniej, z wyższym wykształceniem, doktorantów z zarządzania i finansów, w okularach w sweterkach”⁸⁸ i cioty „z kręgu Patrycji i Lukrecji, z kręgu piosenkarek, szalonych >kobiet<, co łechtają manierami, zawsze wystrojone z błyszczkiem na ustach, zadzierają nosa, pozwalają podawać sobie ogień, główkę wysoko trzymają i są całe wielkie damy”⁸⁹.

Witkowski daleki jest jednak od upolityczniania kampu; oddziela go od działań związanych z fazą emancypacyjną, walką na rzecz legalizacji związków homoseksualnych i prawami do adopcji przez pary homoseksualne. Witkowski postrzega kamp w sposób zbliżony do ujęcia Sontag. Głosząc, że „to ironia, gra, cudzysłów, przymrużenie oka, transgresje, metamorfozy i przebieranki, to relatywizm, poczucie względności wszystkiego i umowność wartości”⁹⁰. Jego ujęcie również sugeruje gejowską wyłączość na kamp, jednak brak mu radykalizmu Meyera.

Perspektywa ostatnich kilkunastu lat pokazuje wyraźne odstępstwo od upolitycznionej i wyłącznie homoseksualnej interpretacji kampu. Idzie to w parze z powrotem do Sontagowskiego rozumienia tego zjawiska, które dopuszcza szersze zastosowanie kampu, i umożliwia bardziej dowolny sposób jego opisywania. Otwarta formuła tekstu *Notatek* i jego równie otwarty charakter proponują metodę czy perspektywę badawczą, dającą szerokie pole interpretacyjne w obrębie wielu dyscyplin kultury i sztuki. Przykładem jest sformułowana przez Pamelę Robertson feministyczna teoria kampu⁹¹, jak również kampowa teoria kina czy kultury popularnej, szczególnie ta, ukształtowana po roku 2000.

Obecne rozumienie kampu przedstawia go jako zjawisko wolne od ideologicznych obciążeń i zobowiązań. Kamp jest niezależny i indywidualny. Kamp nie jest zbiorowy, a jeśli nawet performatywnie propagandowy, to nie pouczający. „Kamp proponuje komiczną wizję

⁸⁶ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 322.

⁸⁷ Moe Meyer, *Introduction*, dz. cyt., s. 1. Tłum. własne.

⁸⁸ Michał Witkowski, *Lubiewo*, Kraków 2006, s. 139.

⁸⁹ Anna Malinowska, *Camp, a sprawa polska, czyli krótka zaduma nad kondycją polskiego kampu*, w: *CAMPania. Zjawisko kampu we współczesnej kulturze*, pod redakcją Piotra Oczko, Warszawa 2008, s. 155.

⁹⁰ Michał Witkowski, *Lubiewo*, dz. cyt., s. 279.

⁹¹ Zob. Pamela Robertson, *Guilty Pleasures. Feminist Camp from Mea West to Madonna*, London; New York, 1996.

świata. Ale nie gorzką lub polemiczną”⁹². Jeśli już coś reprezentuje, to tylko własne wcielenia. Bez względu na kształt, jaki próbuje mu nadać współczesna teoria, pomimo form w jakie wkłada go kultura, kamp pozostaje wierny sobie. Specyfika tej wierności umyka definicjom i parametrom kulturowych analiz. Może właśnie dlatego wciąż za mało się o nim pisze. Może po latach teoretycznych zmaganiach, walki i poszukiwań, teoretycy pogodzili się z faktem, że brakuje określeń i słów, żeby go należycie opisać. Ten brak teoretycznej bezradności czy kapitulacji może okazać się nową wykładnią dla zjawiska kampu; jej istotę trafnie obrazuje sceptycyzm Charlesa Ludluma, wyrażony w stwierdzeniu: „Nie sądzę, aby definicja kampu była w ogóle możliwa”⁹³.

⁹² Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 320.

⁹³ Charles Ludlam, *The Ridiculous Theatre*, dz. cyt., s. 227. Tłum. własne.

*Dzielimy rzeczy na płci,
nazywamy drzewo męskim, roślinę żeńską –
cóż za dowolne przeniesienia⁹⁴.*

Kamp nie jest zjawiskiem powstałym niedawno, jednak jego historię trudno jest zrekonstruować czy przedstawić, głównie ze względu na fakt, że rozwój tej praktyki odbywał się poza „głównym nurtem” historii. Ani wojny, ani burzliwe kształtowanie granic nie stały się jego udziałem. Były nim natomiast marginesy społeczeństwa i wieloznaczny kultury, których peryferyjny (decentralizujący) charakter zaważył na kształcie i kierunku rozwoju tego specyficznego zjawiska. Jak napisał Philip Core, „kamp to forma historycyzmu widzianego aktorsko”⁹⁵. Trudno zatem opisywać go w oparciu o historyczny dyskurs ustrojów, systemów i dat; skuteczniejsze wydają się tu parametry obowiązujących mód i społecznych manier, historii dewiacji i subwersywnych zachowań. Niewiele pomogą ramy terytorialne i polityczne systemy. Na nic zdadzą się nazwy państw czy imiona monarchów, zwłaszcza, że kamp to „ustrój” promujący wielowładztwo, którego historia to, najściślej rzecz ujmując, opowieść o tym, że królowa nie jest tylko jedna.

Kształtowanie praktyki kampu nie odbywało się jednak bez wpływów innych zjawisk i w oderwaniu od historycznego kontekstu. Na to, co pod koniec dziewiętnastego i w dwudziestym wieku nazywano „kampowaniem”,łożył się rozwój licznych fenomenów, z których wiele do dziś pozostaje w ścisłym związku ze specyficznym rodzajem zachowań reprezentowanych przez tę estetykę. Do najważniejszych z nich pod względem historycznym należą bez wątpienia: zmiana wzorów zachowań seksualnych w Europie zachodniej siedemnastego wieku i ogólna zmiana dyskursu opisującego seksualność; kryminalizacja sodomii oraz zmiany w zakresie określających ją aktów i czynności; a także zjawisko transwestytyzmu, szerzące się na skutek rozwoju teatru i trendów mody, oraz dezaprobata wobec praktyk krosdresingowych⁹⁶, przybierająca różne formy zakazu.

Choć wśród teoretyków kampu znaleźli się zwolennicy oddzielenia go (głównie w kategoriach estetycznych) od historii i rozwoju homoseksualizmu, tradycja kampowa

⁹⁴ Fryderyk Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, w: *Pisma pozostałe 1862-1875*, pod redakcją Bogdana Barana, Kraków 1993, s. 186.

⁹⁵ Philip Core, *Camp. The Lie that Tells the Truth*, dz. cyt., s. 7. Tłum. własne.

⁹⁶ Choć polski odpowiednik angielskiego terminu *cross-dressing* nie został jak dotąd wpisany do słownika języka polskiego, spolszczona forma tego słowa – *krosdresing* – używana jest w pisowni, także w pracach naukowych, funkcjonując na warunkach uzusu językowego.

wyrasta z samego środka tego, co niegdyś nazywano uprawianiem sodomii. Samo słowo „sodomia” uległo już przedawnieniu, głównie poprzez funkcjonujący od dziewiętnastego wieku termin „homoseksualizm”. Sodomia to jednak nie do końca synonim homoerotyzmu. Zanim zaczęła go określać, związana była z każdym „nienaturalnym” aktem płciowym⁹⁷. Dopiero za sprawą Tomasza z Akwinu⁹⁸, który w wieku trzynastym zdjął z niej brzemię bestialstwa⁹⁹, zaczęła odnosić się wyłącznie do aktów zachodzących między osobami tej samej płci. Nie wpłynęło to jednak na zmianę statusu miłości homoseksualnej, która nadal i na bardzo długo pozostała zjawiskiem wbrew/przeciw naturze. Właśnie ta nienaturalność, oznaczająca odejście od normy, przekroczenie jej, wykroczenie przeciw temu, co powszechne, co przyjęte i akceptowalne, najsilniej ukształtowała kamp, wraz z jego tendencją do subwersywnych i gorszących zachowań, także w obrębie określania płciowości.

Historia sodomii to historia ściśle powiązana z kulturowym i społecznym rozwojem zagadnień seksualności i płci. Seksualność i płeć to nie tylko określenia czy sposoby klasyfikacji różnic w sferze biologicznej i psychicznej, ale także opisy kulturowego i społecznego funkcjonowania jednostki. Do osiemnastego wieku *singulus* istniał wyłącznie w wymiarze zbiorowym; znaczy to, że podlegał całkowitej dominacji ze strony społeczności czy/i społeczeństwa. Jego potrzeby (w tym także płeć i seksualność), pojmowane w kategoriach społecznej użyteczności, wymykały się indywidualizacji na rzecz tworzenia/podtrzymywania porządku społecznego, wyrażającego się w postaci ogólnych poglądów, praw i regulacji.

Społeczne kolonizacja ciała paradoksalnie nie ograniczała jego funkcjonowania. Koncentracja na ogóle odwracała uwagę od indywidualnych (tj. odmiennych, nienormatywnych) „praktyk”, także w sferze seksualnej, co zapewniało im brak prawnego ukonstytuowania, a co za tym idzie, niemal pełne przyzwolenie społeczne. Do trzynastego wieku w państwach Europy Zachodniej, pederastia i homoerotyzm oraz powiązany z nimi transwestytyzm, nie były objęte żadną znaczącą regulacją prawną. W Anglii, będącej jednym z najdynamiczniej rozwijających się krajów średniowiecznej Europy, sodomia nie była przestępstwem aż do ukazania się w około 1290 roku *Fleta: seu Commentarius juris*

⁹⁷ Por. Michael Rocke, *Forbidden Friendships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, Oxford 1998, s. 11, oraz Julie Peakman, *Sexual Perversions, 1670-1890*, Basingstoke 2009, s. 13-17.

⁹⁸ Por. Tomasz z Akwinu, *Suma Teologiczna*, T. 22, ss. 93 i 95. Dostępna w sieci World Wide Web [dostęp 2011-02-04]: katedra.uksw.edu.pl/suma/suma_indeks.htm. W tomie poświęconym umiarkowaniu, św. Tomasz dokonuje klasyfikacji „występków przeciw naturze”; dzieli je ze względu na obiekt na: samogwałt (ominięcie spółkowania z drugą osobą), bestialstwo (spółkowanie z odmiennym gatunkiem) i sdomię (spółkowanie mężczyzny z mężczyzną i kobiety z kobietą), oraz ze względu na sposób ich uprawiania, nazywając występkami przeciw naturze wszystkie niekonwencjonalnie przeprowadzane praktyki erotyczne.

⁹⁹ Bestialstwo czyli zoofilia również uchodziło za przejaw sodomii.

Anglicani, dzieła, którego anonimowy autor (jeden z jurystów na dworze Edwarda I), potępił sodomie, zalecając zakopywanie wszystkich dopuszczające się jej osób żywcem¹⁰⁰. Napisany dziesięć lat później *Britton*, traktat o prawie angielskim, zalecał karanie sodomii poprzez palenie na stosie¹⁰¹. Dopiero powstały w 1533 roku w Anglii *Buggery Act* w pełni uznał homoerotyzm za niezgodny z prawem, nakładając na sodomitów karę śmierci przez powieszenie¹⁰². *Buggery Act* roku był pierwszym w Europie świeckim aktem prawnym kryminalizującym praktyki i czyny homoseksualne. Jego status, podtrzymany przez parlament Elżbiety I w 1562 roku, pozostawał niezmienny aż do drugiej połowy dziewiętnastego wieku, kiedy to karę śmierci zastąpiono karą więzienia¹⁰³.

Poza prawami wprost dotyczącymi sodomii, istniały regulacje, które w sposób niebezpośredni miały zapobiegać przejawom burzącym powszechnie przyjęty podział na płę męską i żeńską lub przynajmniej (znacząco) je ograniczać. Należały do nich tzw. prawa przepychu [*sumptuary laws*], wprowadzane i aktualizowane w Europie począwszy od późnego średniowiecza poprzez całą erę nowożytną¹⁰⁴. Ich podstawowym celem było podtrzymywanie klarowności społecznego podziału poprzez ograniczenie luksusu i ekstrawagancji, zwłaszcza w zakresie ubioru, jedzenia i stylu życia¹⁰⁵. Jednak poza społecznym, prawa te pragnęły także umacniać podział płciowy, przez narzucenie, jak chociażby w elżbietańskiej Anglii, przepisowego stroju dla mężczyzn i kobiet. Nakaz: „nikt nie będzie nosił . . . złotego sukna, srebra w sukmanie, aksamitów w kolorach fioleto”¹⁰⁶. służył nie tylko wzmacnianiu hierarchii, lecz także różnic między reprezentantami płci oraz ograniczaniu ich przekraczania w obrębie zachowania i stroju.

¹⁰⁰ „Každy kto dopuszcza się czynów lubieżnych z Żydem lub Żydówką, i kto popełnia bestialstwo oraz sodomie, będzie grzebany żywcem po udowodnieniu mu winy i publicznym skazaniu.” Fragment z *Fleta, seu Commentarius Juris Anglicani*, cyt. za Derrick Sherwin Bailey, *Homosexuality and the Western Christian Tradition*, London 1975, s. 145. Tłum. własne.

¹⁰¹ „Niech prawo dosięgnie także i tych, co przeciw niemu, w czasach pokoju, podpalą komu uprawy albo domostwo; každy kto tak uczyni będzie spalony, by odplacił krzywdę w sposób w jaki sam ją zadał. Kara ta również dotyczy czarowników, wiedźm, buntowników, **sodomitów** i heretyków, którym publicznie dowiedziono winy.” Fragment z *Britton*, cyt. za Derrick Sherwin Bailey, dz. cyt., s. 146, oraz Edmund Wingate (red.), *Britton: the Second Edition*, London 1640, cap. 9., s. 17. Tłum. własne.

¹⁰² „Zważywszy na brak wymiernej i słusznej kary, nałożonej i określonej prawami tego królestwa, na gorszący i pełen odrazy czyn pederastii. . . niechaj odtąd będzie on uznawany za występki i niech takie porządki i postępowanie będzie wobec tych, co go popełniają, jak w sprawach występków pod wspólnym prawem.” Fragment *Buggery Act*, cyt. za Mary Polito, *Governmental Arts in Early Tudor England*, Aldershot 2005, s. 25. Tłum. własne.

¹⁰³ Por. Michael Matthew Kaylor, *Secreted Desires. The Major Uranians: Hopkins, Pater and Wilde*, Brno 2006, s. 45.

¹⁰⁴ Por. Marjorie Garber, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York 1997, s. 21.

¹⁰⁵ Por. Henry Campbell Black, *Black's Law Dictionary: Second Edition*, New Jersey 1995, s. 1123.

¹⁰⁶ *Sumptuary Proclamation of 1597*, cyt. za Marjorie Garber, dz. cyt., s. 26. Tłum. własne.

Podejrzliwość i niechęć wobec przejawów konfekcyjnej transgresji szczególnie silnie zaznaczały się w Europie. Wynikało to z osadzonego w tradycji i jurysdykcji biblijnej, kształtu moralności społecznej oraz ze struktury prawnej wielu krajów europejskich. Pismo Święte już na kartach Starego Testamentu wyraźnie potępia transwestytyzm. W *Księdze Powtórzonego Prawa* czytamy: „Kobieta nie będzie nosiła ubioru mężczyzny ani mężczyzna ubioru kobiety; gdyż każdy kto tak postępuje, obrzydły jest dla Pana Boga swego.” (Pwt, 22: 5)¹⁰⁷. Elżbietańska proklamacja z 1597 roku była zatem kontynuacją i potwierdzeniem przesłania Pisma Świętego, naśladującymi je tak w treści, jak i sposobie przekazu.

Proklamacja z 1597, a zwłaszcza jej fragmenty dotyczące międzypłciowej wymiany elementów odzieży, nawiązywała również do praktyk szesnastowiecznego teatru, w którym odtwarzanie ról kobiecych przez młodych mężczyzn lub chłopców, na skutek niedopuszczenia do aktorstwa kobiet, było bardzo powszechne. Przybieranie przez mężczyzn ról kobiecych, wraz ze strojem oraz imitacją mowy i zachowań, budziło wiele sprzeciwu, zwłaszcza wśród purytańskich duchownych i uczonych. W dziele pt. *The Anatomy of Abuses*, opublikowanym w 1583 roku, Phillip Stubbes pisze: “Strój nasz został nam dany jako znak rozpoznawczy dla rozróżnienia między płcią a płcią, dlatego więc ten, kto nosi strój drugiej płci sprzeniewierza się i fałszuje prawdziwość swojego rodzaju”¹⁰⁸. Lęk wzbudzał bowiem nie tylko sam akt noszenia stroju płci przeciwnej, lecz przede wszystkim jego konsekwencje. Zdaniem Johna Rainoldsa, purytańskiego uczonego z Oxfordu, teatralne przebieranki rozniecały w mężczyznach homoerotyczne pragnienia. „Strzeżcie się urodziwych chłopców zmienionych w kobiety za sprawą przybrania ich szat, ich manier, wyglądu i rysów. Kobiecte odzienie ubrane przez męża zaiste go zmienia i rozkaprysza na obraz i podobieństwo niewiasty; a podobieństwo rzeczy pożądanej jeszcze bardziej to pożądanie wzmacnia”¹⁰⁹.

Transwestytyzm to, obok historii penalizacji sodomii, jedno z ważniejszych zjawisk dla powstania i rozwoju zjawiska kampu. Zdefiniowany w 1910 roku przez Magnusa Hirshfelda w dziele pt. *Die Transvestiten: Eine Untersuchung über den erotischen Verkleidungstrieb, mit umfangreichem kasuistischem und historischem Material*, miał odróżniać go od szeroko pojętego homoerotyzmu. Zdaniem Hirschfelda, przybieranie stroju płci przeciwnej to w dużej lub nawet przeważającej mierze praktyka heteroseksualna. Powołując termin *trans-vestiten* [łac. *trans* przez + *vestitus* odziany], chciał oddzielić osoby heteroseksualne ze skłonnością do

¹⁰⁷ *Księga Powtórzonego Prawa*, rozdział 22, wers 5 w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 1980, s. 192.

¹⁰⁸ Por. Marjorie Garber, *Vested Interests*, dz. cyt. s., 29. Tłum. własne.

¹⁰⁹ Por. Tamże, s. 29. Tłum. własne.

przybierania roli płci odmiennej (ang. *cross-dressers*) od homoseksualistów¹¹⁰. Za ograniczenie transwestytyzmu do tendencji niemal wyłącznie homoseksualnych krytykował on Richarda von Krafft-Ebinga, który dwadzieścia lat wcześniej szeroko rozpisywał się nad psychologią i pragmatyką tego zjawiska w swym *Psychopatia Sexualis*. Krafft-Ebing wiązał potrzebę „przebierania się” za płć przeciwną z formą odzieżowego fetyszyzmu – wątek, który Freud rozpatrywał później w swojej pracy o fetyszach.

Inną interpretacją krosdresingu była zaproponowana przez Havelocka Ellisa odczytanie podkreślające „czynnik kobiecej tożsamości” obecny u przebierających się mężczyzn¹¹¹. Przyjmując większość poglądów Hirschelda, Ellis dopatrywał się wad w samym terminie niemieckiego badacza, zastępując transwestytyzm powołanym przez siebie słowem „eonizm”, nazywanym też płciowo-estetyczną inwersją (ang. *sexo-esthetic inversion*)¹¹². Jak sam wyjaśnia,

nazwa Eonizm pochodzi od nazwiska Kawalera d'Eon [Chevalier d'Eon], który ponad wiek temu był najznamienitszym przedstawicielem tej anomalii i który odegrał szczególną rolę w historii Europejskiej dyplomacji jako zaufany agent [francuskiego] Króla i mężów stanu. Jego prawdziwa płć była przedmiotem wielu dyskusji, lecz w rzeczywistości był mężczyzną, który wolał żyć jako kobieta, i tak zmarł w Londynie, dożywszy sędziwego wieku. Ludzie ci [eoniści/transwestyci], jak Kawaler d'Eon, to często osoby o szczególnym usposobieniu i wyjątkowych predyspozycjach, pod innymi względami całkiem zwyczajni, często oddani mężowie i troskliwi ojcowie. Woleliby jednak być matką niż ojcem, bo czują jak kobiety i dzielą ich upodobania, a większość z nich, lecz nie wszyscy, uwielbiają wręcz oddawać się, jeśli mogą to robić w ukryciu, wytworności kobiecych toalet. . . . Jako kobieta [eonista] nigdy nie zdradza swej płci, i jest prawdę mówiąc bardziej jak dama – bardziej ‘kobięcy’ w sposobie bycia, niż przeciętna kobieta¹¹³.

Kawaler d'Eon to postać-zagadnienie kluczowe dla rozwoju kampu. Obejmuje ono jego najważniejsze tendencje: przekraczanie biologicznie i kulturowo uwarunkowanych granic oraz wychodzenie poza społecznie określone role i zachowania. U ich podstaw stoi warunkujący je brak przyzwolenia, bo gdyby nie narastające represje wobec praktyków sodomii, teatralna odmiana krosdresingu mogłaby się nigdy nie zrodzić. Wyparcie czy wymuszenie wyparcia i powrót wypartego, próba podporządkowania i opór – „transgresyjna

¹¹⁰ Por. Dave King, *Gender Blending. Medical Perspectives and Technology*, w: *Blending Genders. Social Aspects of Cross-Dressing and Sex-Changing*, pod redakcją Richarda Ekins i Dave’a Kinga, London 1996, s. 83 oraz Vern L. Bullough, Bonnie Bullough, *Cross Dressing, Sex, and Gender*, Philadelphia 1993, s. 210.

¹¹¹ Por. Vern L. Bullough, Bonnie Bullough, dz. cyt., s. vii.

¹¹² Por. Havelock Ellis, *Studies in the Psychology of Sex*, vol. 2, s. 5. Dostępne w sieci World Wide Web [dostęp: 2011-02-05]: gutenberg.org/files/13611/13611-h/13611-h.htm.

¹¹³ Havelock Ellis, *My Confessional*, Freeport 1970, s. 32-33. Tłum. własne.

estetyka” i „strategie przetrwania w posłuszeństwie”¹¹⁴ wobec narzucanego porządku – oto mechanizmy, które leżą u podstaw kampu.

Nic więc dziwnego, że jedne z pierwszych opisów kampowej ucieczki przed społeczną i biologiczną tożsamością, pochodzą z sądowych rejestrów i akt. W *Secret Trials at the Session-House in the Old-Bailey*, wydanym w 1742 roku raporcie z angielskich przesłuchań w sprawach wykroczeń i czynów kryminalnych, czytamy wiele na temat takich przejawów transgresji. Najwięcej informacji pochodzi z procesów o sodomie. Do szczególnych należy ten przeciwko Margaret Clap, oskarżonej w 1726 roku o prowadzenie jednego z sodomickich przybytków, zwanych wówczas *molly houses*¹¹⁵. Zeznający w tej sprawie Samuel Stevens, w następujący sposób opisał okoliczności zdarzenia:

W niedzielną noc, czternastego listopada, poszedłem do domu dla więźniów przy Field Lane w Holborn, gdzie znalazłem od 40 do 50 mężczyzn uprawiających miłość, jak to nazywali. Czasem siadali sobie na kolanach, całując się w lubieżny sposób oraz używając rąk nieprzyzwoicie. Potem wstawali, tańczyli, kłaniali się dygając i naśladowali kobiece głosy. Ależ, miły panie --- Ależ, proszę pana --- Ależ, drogi panie --- Na litość boską, jakże pan może mi to robić --- Przysięgam, że się rozplaczę --- Jest z pana diabeł wcielony --- i masz pan bezczelną gębę --- Ty słodka mała Ropuszko! Daj całusa! --- Potem się ściskali i zabawiali, i wychodzili parami do innego pokoju na tym samym piętrze, żeby, jak to nazywali, się sobie zaślubić¹¹⁶.

Molly Houses zwane również *Molly Clubs* były w osiemnastowiecznej Anglii domami homoseksualnych rozkoszy. W rozkoszach tych, tak jak i w samych spotkaniach, nie chodziło jednak wyłącznie o zaspokojenie seksualnych potrzeb, ale o mniej lub bardziej symboliczne akty przekraczania normy, służące za gesty triumfu nad tym, co zabronione i zepchnięte na społeczny margines. Schadzki w *Molly Clubs* nieodłącznie wiązały się z przebierankami, zmianą ról płciowych i społecznych, przybieraniem wyszukanych gestów, odgrywaniem scen zaspokajających ciekawość oraz emocjonalne i seksualne potrzeby uczestników. Uczestnicy tych zabaw nazywali siebie *mollies*, co w ówczesnym rejestrze było wulgarnym odpowiednikiem słowa fircyk (ang. *fop*)¹¹⁷. Osiemnastowieczny dziennikarz, Ned Ward pisał

¹¹⁴ Por. Jonathan Dollimore, *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Oxford 1991, s. 310.

¹¹⁵ Sprawa ta stała się potem przedmiotem sztuki Marka Ravenhilla pt. *Mother Clap's Molly House*.

¹¹⁶ Central Criminal Court of Great Britain, *Select Trials at the Sessions- House in the Old-Bailey* London 1742, s. 363. Tłum. własne.

¹¹⁷ Według wydanego w 1796 roku słownika wulgarnej mowy, *molly* czy *panna Molly*, to zniewieściały mężczyzna, sodomita, pokrewny słowu *moll* oznaczającego „dziwkę”. Por. Francis Grose, *A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue*, London 1796, s. 110. Ciekawe jest również, że w *Sumie Teologicznej* św. Tomasza z Akwinu, podobne słowo *mollities* (łac.) użyte jest dla określenia samogwałtu; w tym miejscu w angielskim tłumaczeniu pojawia się wyraz *effeminacy* (zniewieściałość).

o mollitach, że są „gangiem nędzników”, którzy „do tego stopnia odeszli się od wszelkich oznak męskości i męskich zajęć, iż uważają się raczej za kobiety”¹¹⁸. Zdaniem Warda upodabniali się do kobiet „imitując wszystkie te próżniactwa, które Zwyczaj przypisuje płci niewieściej, udając ich mówienie, chodzenie, paplaninę, dyganie, płacz, utyskiwanie i naśladować wszelkie przejawy zniewieścienia”¹¹⁹. Opisywał też miejsce ich spotkań – „pewną tawernę w mieście” oraz ich charakter, przypominający zebrania „kół dobrych gospodyń” [*a Merry Society of Good Wives*], które „kiedy się spotykają, mają w zwyczaju naśladować damskie plotki i popadać w impertynenckie gadanie”¹²⁰.

Za powstawanie miejsc takich jak *molly houses*, odpowiedzialne było wzmagające się od siedemnastego wieku represjonowanie „nielegalnych przejawów seksualności”¹²¹. „Dom schadzek i dom bez klamek okażą się przybytkami tolerancji. . . . Tylko tam dziki seks [mógł] przybierać realne kształty, ściśle co prawda wyizolowane, i prowadzić sekretne dyskursy, ograniczone w zasięgu, stosując własny kod”¹²². Siedemnasty wiek to zdaniem Michela Foucault początek zmian w podejściu do seksualności, związanych z rozwojem społeczeństwa burżuazyjnego, które zaostriżało normy określające seksualną swobodę, sprowadzając seks wyłącznie do czynności prokreacyjnych. „Wiek XVII – oto początek okresu represji . . . Seksualność dostaje się pod klucz. Przeprowadza się do mieszkania. Konfiskuje ją mieszczańska rodzina. I zagarnia dla . . . czynności reprodukcji”¹²³. Owo represjonowanie nie oznaczało jednak próby eliminacji przejawów perwersji. Chodziło w nim raczej o usuwanie ich w cień, wypraszenie ich z mieszczańskiej sypialni, a co za tym idzie, ich społeczne delegitymizowanie. Nie likwidacja była tu celem (ta była przecież niemożliwa), ale przemieszczanie tych „niemoralnych” praktyk poza społeczną normę: niech będą, ale „niech sobie broją gdzie indziej”¹²⁴.

W przeciwieństwie do społecznego, polityczne znaczenie nienormatywnych przejawów seksualnych w siedemnastym i osiemnastym wieku, zwłaszcza sodomii, wyraźnie osłabło. Inaczej niż w wiekach poprzednich, kiedy, jak w przypadku angielskiego *Buggery Act*¹²⁵,

¹¹⁸ Ned Ward, *The History of the London Clubs*, London 1709, s. 28. Tłum. własne.

¹¹⁹ Tamże. Tłum. własne.

¹²⁰ Tamże. Tłum. własne.

¹²¹ Michel Foucault, *Historia Seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant i K. Matuszewski, Warszawa 1995, s. 14.

¹²² Tamże.

¹²³ Tamże, ss. 13 i 22.

¹²⁴ Tamże. s. 14.

¹²⁵ Zdaniem wielu czołowych historyków zajmujących się prawnymi i społecznymi przemianami seksualności, *The Buggery Act of 1533* był bardziej głosem w sporze o władzę między Kościołem a Koroną, aniżeli bezpośrednim atakiem na homoseksualizm. Por. Gail Hawkes, *Sex and Pleasure in Western Culture*, Malden 2004, s. 104.

mogła być przedmiotem w rozgrywkach między Kościołem a Państwem, w wieku siedemnastym sodomia, jak pisze Gail Hawkes: „zaczęła być kojarzona z wykorzystaniem ciała przez określony typ osoby (*a type of person*) i zaczęła zaznaczać się nie poprzez sprzeczne z naturą działania, lecz poprzez sprzeczne z naturą, i często niepoprawne politycznie (*politically seditious*), jednostki”¹²⁶.

Pod koniec siedemnastego czy z początkiem osiemnastego wieku pojawienie się w społecznym pejzażu niektórych krajów europejskich jednostek „sprzecznych z naturą” wiązało się ze zmianą pewnego wzoru zachowań seksualnych i ich reprezentacji. Jak pisze jeden z najznakomitszych historyków seksualności, Randolph Trumbach,

około roku 1700 w północno-zachodniej Europie, w Anglii, Francji i Republice Holenderskiej pojawiła się mniejszość dorosłych mężczyzn o pożądaniu skierowanym wyłącznie w kierunku innych dorosłych lub osiąających wiek dojrzały mężczyzn. . . . W społeczeństwie europejskim przed rokiem 1700 prawdopodobnie większość mężczyzn czuła pociąg tak do kobiet jak i osobników swojej płci. Dorosli mężczyźni wyrażali go poprzez utrzymywanie stosunków płciowych z dorosłymi mężczyznami i z kobietami. Ten wzór zachowań długo utrzymywał się w społeczeństwach zachodnich. Wcześniej pojawiał się w starożytnej Grecji i Rzymie, we wczesnochrześcijańskiej Europie oraz krajach Europy późnego Średniowiecza¹²⁷.

Zmianie takiego wzoru zachowań seksualnych towarzyszył również sposób, w jaki mniejszość ta zaznaczała swoją obecność:

Mężczyzn tych można było rozpoznać po zachowaniu, które dla ich współczesnych wydawało się być zachowaniem pełnym kobiecych cech [*effeminate*] w mowie, ruchach i ubiorze. Jednakże, mężczyźni ci nie przeistaczali się całkiem w kobiety, ale łączyli w trzecią płć wybrane aspekty zachowania większości kobiet i mężczyzn. . . . Ponieważ porównywalna mniejszość zmaskulinizowanych kobiet, które pragną wyłącznie miłości innych kobiet nie pojawiła się aż do lat siedemdziesiątych osiemnastego wieku, mamy do czynienia z sytuacją, w której przez większość osiemnastego stulecia istniało w Europie północnej coś, co można by opisać jako system trzech płci, składający się z mężczyzn, kobiet i sodomitów¹²⁸.

Zagadnienie trzeciej płci spotkało się z dużym zainteresowaniem osiemnastowiecznych antropologów i badaczy kultury, którzy szeroko rozpisywali się na temat eunuchizmu czy

¹²⁶ Gail Hawkes, *Sex and Pleasure in Western Culture*, Malden 2004, s. 104. Tłum. własne.

¹²⁷ Randolph Trumbach, *Sex and the Gender Revolution: Homosexuality and the Third Gender*, London 1998, ss. 3 i 5. Tłum. własne.

¹²⁸ Tamże, s. 3. Tłum. własne.

hermafrodytyzmu. Dzieła takie jak *Traité des Eunuques* (Charles Ollincan lub Ancillon, 1707), *Tractatus de Hermaphroditis* (Giles Jacob, 1718), *A Mechanical and Critical Enquiry into the Nature of Hermaphrodites* (James Parson, 1741) czy *A Dissertation on Hemaphrodites* (George Arnaud, 1750), pełne były rozmaitych opisów zachowań i praktyk płciowego „pomiędzy”, mówiących o kobietach w męskich ciałach imieniem Marguareta lub Barbarissa.¹²⁹ Wydzźwięk tych prac był jednak daleki od potępienia. Ich autorzy traktowali omawiane zjawiska z ciekawością i zrozumieniem właściwym rzetelnym badaczom. Jak pisał Ian McCormick w *Secret Sexualities*, „istotne jest tu [w omawianych pracach – przyp. autora] spostrzeżenie dotyczące znudzenia natury zeszytnieniem systematycznie wypracowanych kreacji, istniejących wyłącznie w celu ich powielania. Tę nudę zaspokajały fantastyczne inwencje będące źródłem urozmaicenia”¹³⁰. Według McCormicka, przytaczani badacze mieli pełną świadomość odmienności zasad i praw natury od praw obowiązujących społecznie. „Gdyby nie absolutne prawo mówiące o istnieniu jednej płci w jednym ciele, moglibyśmy się z całą pewnością spodziewać w codziennym życiu wielu groteskowych odstępstw od istniejącego standardu”¹³¹, napisał James Parson w swym traktacie o hermafrodytach.

Osiemnastowieczne zainteresowanie różnymi odmianami seksualnych zachowań było częścią „politycznego, ekonomicznego i technicznego mówienia o seksie”¹³², jakie zdaniem Michela Foucault zrodziła się w tamtym okresie. Przybrało ono postać „analizy, kalkulacji, klasyfikacji i specyfikacji, ilościowych lub przyczynowych badań”, tak pod kątem moralności, jak i jej racjonalizacji¹³³. Jednak choć ówczesny dyskurs naukowy wykazywał „świadomość płynności kategorii, w których binarna opozycja męskiego i żeńskiego została złamana”¹³⁴, wiedza o *tertia hominum species* nadal przedstawiała i konstytuowała go jako aberrację i pogwałcenie naturalnego, tj. normatywnego porządku, gdyż w dalszym ciągu naturalne pozostawało to, co właściwe dla większości. Nadal prawo moralne kontrolowało i regulowało naukę, używając jej do obrony społecznego dobra i przyjętych konwencji. Strategie prewencji nieustannie powracają do problemu przekraczania granic płci w zakresie zachowania i stroju. U podstaw wszelkich przejawów „egzotycznej inności” widziano przekraczanie obowiązujących kanonów mody, czego deprawujący wpływ szeroko

¹²⁹ Por. Giles Jacob, *Tractatus de Hermaphroditis* (fragment), cyt. za Ian McCormick, *Secret Sexualities: A Sourcebook of 17th and 18th Century Writing*, London 1997, s. 19-20.

¹³⁰ Ian McCormick, *Secret Sexualities*, dz. cyt., s. 14. Tłum. własne.

¹³¹ Cyt. za Ian McCormick, *Secret Sexualities*, dz. cyt., s. 14. Tłum. własne.

¹³² Michel Foucault, *Historia Seksualności*, dz. cyt., s. 28.

¹³³ Por. Tamże.

¹³⁴ Ian McCormick, *Secret Sexualities*, dz. cyt., s. 14. Tłum. własne.

komentowano i potępiano, apelując o przestrzeganie stosowności stroju dla zapobiegania degradacji społeczeństwa i dobrych obyczajów.

Nie dopuścimy aby nasze kobiety nosiły męskie nakrycia głowy, jak to czasem czynią. Nie dopuścimy aby mężczyźni nosili (wdziewali) kobiece buty, angielskie przepaski, pancerze przypominające damskie tuniki, itp. . . . Kobieta w męskim nakryciu i spodniach posiada twarde, władcze, niemiłe usposobienie. Mężczyzna w spiczastych butach to fircyk, modniś i lekkoduch (*bagatellier*), pederasta, albo jeden z tych miernot, które niewolniczo naśladowają wszystko, co tylko zobaczą¹³⁵.

Moda nie była pod tym względem sojusznikiem moralności. W jej historii bywały okresy, w których strój męski ledwo różnił się od kobiecego. W wiekach siedemnastym i osiemnastym – czasie szczególnego modnisiostwa wśród mężczyzn – obecność ornamentyki właściwej damskiemu ubraniu, jak również bogata kolorystka i przepych materiałów męskiego stroju, upływniały atrybuty męskości. Wiele elementów odzieży było wspólne dla przedstawicieli obu płci lub podlegało między nimi swobodnej wymianie. Pończochy, na przykład, pokonały granicę płciową dopiero pod koniec dziewiętnastego wieku. Również peruki pozostaną symbolem zatarcia genderowych różnic pomimo, iż w osiemnastym wieku – w okresie, gdy perukarstwo osiągało swoje apogeum – wiązały się głównie z desygnacją roli społecznej i społecznego statusu. Być może właśnie dlatego wielu mężczyznom trudno było się z nimi rozstać.

Noszenie peruki nigdy całkowicie nie przeminęło. Jej obecność w praktyce prawników czy sędziów jest dziś skostniałą i szczątkową pozostałością siedemnasto i osiemnastowiecznego modnisiostwa. To modnisiostwo było ściśle naznaczone płciowo. Peruki należały do męskich akcesoriów i oferowały mężczyźnie wybór roli i osoby¹³⁶.

Obecnie funkcja ta została niemal całkowicie wyparta ze społecznego życia. Jedynym jej prawdziwym przejawem pozostaje transwestytyzm, który, dziś bardzo powszechny, stanowi być może również formę wyrazu męskiej tęsknoty za tradycją. Nie ma to jednak nic wspólnego z prestiżem. Ma natomiast z wolnością, swobodą w doborze ról, postaci i własnej tożsamości. I poczuciem godności – nie bez przyczyny mężczyzn przyjmujących postać kobiecą (*female impersonators*) nazywa się *drag queens*.

¹³⁵ Nicolas Edme Restif de la Bretonne, fragment z *L'Oeuvre de Restif de la Bretonne*, cyt. za Laurence Senelick, *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*, London 2000, s. 1. Tłum. własne.

¹³⁶ Susan J. Vincent, *The Anatomy of Fashion: Dressing the Body from Renaissance to Today*, Oxford 2009, s. 4. Tłum. własne.

Powiązania między kampem a praktyką krosdresingu wyrażają się w zapożyczeniu przez kamp form transwestyckiej zamiany ról, którą kamp wykorzystuje dla konstruowania teatralnej interpretacji *niemożliwego*. Zapewnia sobie w ten sposób warunki ucieczki od struktur, praw i społecznego porządku, co dało się zauważyć w szczególnie ciemnych okresach „wiktoriańskiej nocy”.

Historia kampu to historia strategii pozwalających funkcjonować na pograniczu światów fikcji i rzeczywistości. Kamp to, mówiąc słowami Alicji po drugiej stronie lustra: „a great huge game . . . that is being played all over the world – if it *is* the world at all” (“Ogromnie wielka gra, rozgrywana na całym świecie, jeśli to w ogóle jest świat”)¹³⁷. W prawdziwym świecie nie każdy może zostać kim chce i kiedy chce. W kampfowaniu można wszystko. Można niczym w szachach dryfować na przemian po ciemnych i jasnych polach życia.

Ach, jaka to świetna zabawa! Tak bym chciała być jedną z tych figur! albo i Pionkiem, żebym tylko mogła wziąć udział... chociaż najbardziej odpowiadałoby mi, oczywiście, żebym była Królową¹³⁸.

¹³⁷ Lewis Carroll, *Through the Looking Glass*, Caedmon 1958, s. 19. Fragment oryginału został wykorzystany w związku ze znaczną zmianą jego konstrukcji w istniejącym tłumaczeniu książki na język polski.

¹³⁸ Lewis Carroll, *Po drugiej stronie lustra*, przeł. Robert Stiller, Warszawa 1990, s. 15.

Historyczny rozwój kampu, nierozzerwalnie związany ze zjawiskami kwestionującymi istniejący porządek tak natury, jak i prawa, sprawił, że kamp stał się jednym z zagadnień o charakterze transgresyjnym. Gdyby szukać kulturowej wykładni dla praktyki kampu, transgresja byłaby mechanizmem czy procesem, który mógłby być jego najwierniejszą manifestacją.

Transgresja. Przekraczanie. Reakcja na symboliczną opresję. Obecna tam, gdzie społeczny porządek próbuje górować nad potrzebami jednostki – gdzie ów porządek ogranicza je, poprzez ukierunkowywanie ich i wyznaczanie sposobów ich zaspokojenia. Transgresja to rodzaj zbiorowego bądź indywidualnego sprzeciwu, niezgody na narzucony wizerunek, czy interpretację rzeczy i zjawisk. To przekraczanie określonych/dopuszczalnych granic zachowań i znaczeń. To wychodzenie *poza*.

Transgresja to zjawisko, które wynika z uwarunkowań socjologicznych. Jednak niemal zawsze manifestuje się poprzez kulturę i za jej pośrednictwem próbuje wpływać na mechanizmy społeczne. Dlatego sztuka to jej ulubione i najskuteczniejsze medium. Transgresja objawia się szeregiem zjawisk, których inicjatywa i forma wyrazu oscylują wokół wydarzeń artystycznych lub wynikają z pewnych kulturowych tendencji. Choć u podstaw działań transgresyjnych leżą konkretne uwarunkowania społeczne, ich manifestacja przeważnie dokonuje się właśnie przez działania artystyczne. Nie inaczej jest w przypadku kampu. Uwarunkowany społecznie, jako forma i jednocześnie przejaw zachowań transgresyjnych powstał na styku silnych i często niespójnych „ruchów” artystycznych. Należy pamiętać, że kamp jako „świadoma” praktyka kształtował się na tle sprzecznych nurtów i tendencji moderny. „Najróżniejsze i najbardziej przedziwne poglądy i dążenia”¹³⁹ – literacki naturalizm oraz, dominujące w malarstwie, symbolizm i impresjonizm, *ennui* dekadentyzmu przy jednoczesnym postępie i rozwoju spod znaku *Belle Epoque*, angielski estetyzm przy silnie obecnym realizmie – kształtowały tak atmosferę ostatnich dziesięcioleci dziewiętnastego wieku, jak i podłoże dla wielu rozmaitych form, które zredefiniowały znaczenie zasadniczych zjawisk, o ile nie ogólną wizję rzeczywistości, kodowaną przez dominujący porządek. Bez względu bowiem jak różne czy wykluczające się pozostawały te ruchy, łączyła je potrzeba *symbolicznej rewolucji*, pozostawiająca po sobie

¹³⁹ Bogdan Baran, *Postmodernizm i końce wieku*, Kraków 2003, s. 17.

ślad w postaci *pól kulturowej produkcji*. Jej celem był sprzeciw wobec norm kultury mieszczańskiej i powołanie do życia alternatywnych zasad funkcjonowania. Ich założeniem miało być między innymi odejście od *społecznego* w kierunku *indywidualnego* – „od antycznej masy do nowoczesnej jednostki”¹⁴⁰.

Płaszczyzną zjawisk transgresyjnych, w obrębie których kształtuje się kamp, pozostaje jednak społeczeństwo, wraz ze zmianami wprowadzonymi w jego obręb na drodze ustanawiania porządku mieszczańskiego. Ukonstytuowanie się tego porządku było wynikiem rozwoju społeczeństwa burżuazyjnego, a dokładnie: średniej klasy produkcyjnej (*manufacturing middle class*)¹⁴¹. Dziewiętnasty wiek to okres zdecydowanego przejścia w kierunku kapitalizmu, będącego przeciwwagą do określającego dotychczasowe warunki ekonomiczne systemu feudalnego, a co za tym idzie, wyparcia ze strefy wpływów ziemiańskiej arystokracji¹⁴². Zmiany systemowe wymierzone przeciw najbardziej uprzywilejowanej grupie społecznej ustanawianej poprzez tradycję i urodzenie nie ograniczały się jednak wyłącznie do pozbawiania jej dominacji ekonomicznej. Rozwój miejskiej burżuazji skupiał się wokół załamania i negacji arystokratycznego świata, który był zaprzeczeniem wszystkiego, co proponował budowany przez klasę mieszczańską porządek społeczny. Napędzany pragmatyzmem, postępem i prospołeczną myślą utylitarną, negował arystokratyczną wizję świata, ukonstytuowaną wokół płynnych kategorii, uprzedmiotawiającą indywidualne potrzeby, osobiste preferencje, odosobnione działania, odrębne – nie-wspólne, pozakolektywne – rozumienie zjawisk.

Budowanie porządku mieszczańskiego odbywało się w oparciu o bipolarny podział kategorii. Święty-błuznierczy, dobry-zły, właściwy-patologiczny, normalny-szalony, czysty-niebezpieczny, centralny-pograniczny, wysoki-niski¹⁴³ – bez wieloznacznego „pomiędzy” czy „poza”. Taki podział, i będąca jego następstwem interpretacja świata, miały zapewnić unifikację tych kategorii na wielu poziomach życia.

Sprowadzenie rozwoju klasy mieszczańskiej do budowania przeciwwagi wobec arystokracji to oczywiście perspektywa niepełna i ograniczająca. Jest to jednak perspektywa pozwalająca zobaczyć sposób konstruowania się społeczeństwa burżuazyjnego, które, z jednej strony z pobudek społecznych i moralnych dążyło do wyparcia arystokracji, z drugiej zaś, pod względem ekonomicznym i bytowym, wchłonięcia jej poprzez adaptację charakteryzującego ją stylu życia. Można więc mówić o wewnątrzspołecznej próbie

¹⁴⁰ Bogdan Baran, *Postmodernizm i końce wieku*, dz. cyt., s. 17.

¹⁴¹ Por. Stephen Edgell, *Class*, London; New York 1993, s. 4.

¹⁴² Por. Tamże.

¹⁴³ Por. Chris Jenks, *Transgression*, London; New York 2003, s. 2.

przemieszczenia – przejścia poza zakres ustalonych standardów – o transgresji, której wyjątkowość polega na tym, że jest ona transgresją w kierunku odrzucanego (negowanego), a nie, jak to jest przyjęte, w kierunku tego, co pożądane.

U podstaw burżuazyjnego pożądania, budującego swego rodzaju społeczny paradoks, leżało pragnienie posiadania tego, czego nie dało się wymóc i zdobyć w ekonomicznej próbie sił. Pochodzenie – genealogiczna marka i gwarant społecznej jakości – desygnowały wybraństwo, za którym szedł dostęp do „lepszego wymiaru rzeczywistości”. Pragnieniu uczestnictwa w tej formie wybraństwa towarzyszyła frustracja rodząca się z niemożności posiadania w żyłach błękitnej krwi. Jednak w miarę rozwoju industrializacji i możliwości produkcyjnych (napędzanych ideologicznie spuścizną rewolucyjną), udział w tej sferze dawał się zaspakajać poprzez stwarzanie jej na poziomie materialnym¹⁴⁴. W ten również sposób rodził się nowy sposób definiowania elitarności, która wyparła dotychczas określającą ją pojęcie szlachectwa (ang. *nobility*), i zaczęła wyrażać się językiem dóbr produkcyjnych, których posiadanie przestało być warunkowane statusowo. Wraz z tym, zrodziło się również nowe rozumienie ekstrawagancji i przepychu, która od tego czasu miała reprezentować „konsumpcyjny sposób życia, adoptujący nowe i nieprawdopodobne pojęcia luksusu”¹⁴⁵. Elitarność stała się więc sposobem konsumpcji, który powołał do życia „nową arystokrację” – arystokrację „towaru”¹⁴⁶.

Magia szlacheckiego urodzenia nie przestała jednak wzbudzać fantazji i namiętności. Pomimo znacznego ograniczenia arystokratycznych przywilejów, oraz materialnego wyrównania, a nawet przewyższenia statusu arystokracji, świadomość dziedzicznego splendoru i wiążących się z nią wrodzonych „predyspozycji” – szyku i klasy, „tkwiła jak zadra” w świadomości społecznej: być hrabiną, baronową – potrafić zachowywać się jak one – z niepowtarzalnym wdziękiem, znudzeniem, bez wysiłku, dającym przyzwolenie na odstępstwa od wyuczonych manier. Być „damą”, choćby taką jak opisana przez Ronalda Firbanka Lady Agnes Chartes: jej wytworność mogła bowiem stanowić fantazmat elegancji, który każda zamożniejsza mieszcanka gotowa była urzeczywistniać.

Lady Agnes Chartres odchyliła się do tyłu w krześle ludwika XIV i krytycznie spojrzała na swoje odbicie w dużym lustrze. Zielony brokat *grand siècle* zdecydowanie nie pasował do korony złotych włosów. . . . Tego dnia była w czerni – długa, przylegająca suknia, która wiła się wokół jej ciała

¹⁴⁴ Por. Grant D. McCracken, *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Good and Activities*, Bloomington 1999, s. 24-25.

¹⁴⁵ Tamże, s. 23. Tłum. własne.

¹⁴⁶ Por. Tamże.

niczym smagły wąż; jej białe dłonie pokryte biżuterią błyszczały jak świetliki o zmierzchu. „Nikt nie radzi sobie z czernią tak dobrze jak Lucile – pomyślała – jestem symfonią czerni, zieleni i złota”. Lady Agnes ciągle patrzyła na swoje odbicie przez na wpół przymknięte oczy. . . . Była znana w Londynie z najpiękniejszego uczesania. Tak dobrze być osobą znaną – z jakiego bądź powodu! . . . Lady Agnes ziewnęła. „Życie jest takie nudne – powiedziała do siebie – nie widziałam Lorda Sevenoaks przez cały dzień”¹⁴⁷.

Fragment powieści *Odette d'Antrevernes and A Study in Temperament* przedstawia rodzaj szyku z jakim w wieku dwudziestym chciała się utożsamiać każda niemal przedstawicielka *bourgeoisie*. Prezentuje on bowiem model wytworności i klasy, jaki na długo zdominował wyobrażenie o „dobrym urodzeniu” i pożądanym statusie społecznym. Dlatego też ścieranie się kompleksu burżuazyjnego z darami arystokratycznego urodzenia owocowało kompromisem w postaci starannie konstruowanej praktyki imitacyjnej. Czego nie dało się mieć, można było spreparować na drodze wyuczonego naśladownictwa, które stało się podwaliną rodzącej się od dziewiętnastego wieku kultury popularnej. Wraz z nią powstawał świat nieograniczonego dostępu i możliwości oraz ucieczki w nieosiągalne: jeśli nie da się być hrabiną z urodzenia, można nią zostać wyobrażeniowo – preparując jej świat. Wcielanie wyobrażeniowego przyniosło nowy kierunek rozwoju wielu dziedzin, mających uruchamiać mechanizmy fabrykowania arystokratycznego przepychu. „Fantasmagorie kapitalistycznej kultury”, jak pisał Benjamin, dążyły do wcielania idei o dostępie do lepszego świata.

Hessel mówił o „rozmarzonej epoce złego smaku”. Tak owa epoka była bez reszty zorientowana na senne marzenia, meblowała się podług nich. Ciągłe przemiany stylu – gotycki, perski, renesansowy przedzierzga się w paradny salon Cezara Borgii, z buduaru pani domu wyrasta gotycka kaplica a gabinet gospodarza przemienia się w opalizującą komnatę perskiego szejka¹⁴⁸.

Burżuazyjna adopcja *arystokratycznego* stała się trwałym modelem dla praktyki kampu. Tak jak konstrukt społeczeństwa mieszczańskiego był imitacją standardów najwyższych sfer, tak kamp stał się pogłębieniem mechanizmu tego naśladownictwa w procesie dalszej imitacji. Innymi słowy, kamp naśladuje naśladowane, to znaczy, korzysta z produktów kultury mieszczańskiej by wynieść je poza mieszczaństwo, by oddając cesarzowi co cesarskie, samemu stać się cesarzem. Kamp to zatem transgresja transgresji, imitacja imitacji, ponowna preparacja preparowanego na drodze nieustannego kwestionowania narzuconego porządku.

¹⁴⁷ Ronald Firbank, *Odette d'Antrevernes and A Study in Temperament*, fragment w przekładzie Grzegorza Jankowicza, cyt. za *CAMPpania. Zjawisko kampu we współczesnej kulturze*, dz. cyt., s. 180.

¹⁴⁸ Walter Benjamin, *Pasaże*, pod redakcją Rolf'a Tedenmanna, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2005, s. 242.

Imitacja to fundament kampu. Dając możliwość wyrażania indywidualnych potrzeb i pragnień oraz przekraczania granic społecznego i kulturowego podziału, jest sposobem na wyjście poza ograniczenia – środkiem na drodze wcielania wizji o „lepszey rzeczywistości”. Kampowa sztuka preparacji i imitowania różni się jednak od wiernego naśladownictwa podjętego przez społeczeństwo mieszczańskie. Choć dzieli z nim podobne cele – „dostąpić cesarskiego” – ma odmienny charakter, ponieważ realizuje je dla zaspokojenia nieco „odmiennych” potrzeb. W przeciwieństwie do burżuazyjnej imitacji elitarnego, kamp nie pragnie umacniania i dostosowania się do istniejącego porządku. Przeciwnie, dąży do jego zakwestionowania. Mieszczańska imitacja życia wyższych sfer zamiast znosić, utwierdzała mechanizmy klasowego podziału poprzez chęć dopasowania się, stosując politykę „możemy być dobrzy wyłącznie stając się takimi, jak oni”. Kamp, choć korzysta z możliwości imitacyjnej próby dążenia do realizacji określonych pragnień, odchodzi od powielania. W zamian proponuje własną wersję zjawisk istniejącego porządku, idąc raczej w kierunku interpretacji niż naśladownictwa. Stąd nie „kobieta lecz >kobieta<”, nie lampa lecz >lampa<”¹⁴⁹, nie cesarzowa lecz „cesarzowa”.

Kampowa imitacja to nic innego jak określona *poza*, która, interpretując przyjęte zagadnienia, odchodzi od ich reprezentacji w obowiązującym porządku. Jako reprezentacja *pozorna* (i *pozująca*) nie powiela ale zniekształca obowiązujące znaczenia. Nie można zatem mówić o korespondencji między odtwórczą imitacją kultury mieszczańskiej a twórczą i subwersywną sztuką imitacyjną kampu. Na poziomie rozumienia i wyrażania znaczeń, kamp, który *pozoruje*, staje się sub-wersją wszystkiego, co narzuca symboliczny porządek; za pomocą wypracowanej według własnych kryteriów reprezentacji, zmienia znaczenia zjawisk, które ten porządek uprzedmiotawiają. Tak też zaznacza się różnica między tradycyjnie rozumianą kulturą popularną a kampem; kamp korzysta z popu, imituje jego uwarunkowaną historycznie i kulturowo dążność do wypracowania własnej, silnej i niezależnej przestrzeni. Jako imitacja imitacji, kamp jest zatem parodystyczną mimikrą, *mimesis* podwójną, rodzajem naśladownictwa, które można określić mianem *imitatio subversivo* – wariacji na temat – bazującej na *pozorach*, wieloznacznej i mocno przewrotnej (jeśli nie wywrotowej). Taka (re)prezentacja ma sygnalizować pewną niedorzeczność i odrealnienie, usprawiedliwiające niezrozumiałość często wielowątkowość czy powierzchowną / pozorną nieadekwatność oglądanego obrazu.

¹⁴⁹ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 312.

[Kamp] umiejscawia się w punkcie wyłonienia się sztuczności z tego co prawdziwe . . . – czy raczej tam, gdzie prawdziwe rozpada się w sztuczne . . . ; kamp przywraca sztuczności witalizm, i odwrotnie, pozyskując sztuczne [z rzeczywistości], zwraca je do, lub w formie, rzeczywistego¹⁵⁰.

Proces kampowego budowania rzeczywistości można porównać do Baudrillardowskiej precesji symulaków, w której obrazy nie są odzwierciedleniem rzeczy, zjawisk i pojęć, ale ich symulacją, która ma charakter *pozareferencyjny* – kreacyjny. Abstrahowanie nie generuje kopii ale nowe obrazy, nowe znaki i nowe znaczenia, w taki sposób, że kopia nabiera cech oryginału, wyprzedza go i zastępuje.

Dzisiejsza abstrakcja nie jest już abstrakcją mapy, sobowtóra, lustra czy pojęcia. Symulacja nie jest już symulacją terytorium, przedmiotu odniesienia, substancji. Stanowi raczej sposób generowania – za pomocą modeli – rzeczywistości pozbawionej źródła i realności: hiperrzeczywistości. Terytorium nie poprzedza już mapy ani nie trwa dłużej niż ona. Od tej pory to mapa poprzedza terytorium – *precesja symulaków* – to ona tworzy terytorium i . . . to strzępy terytorium gniją dziś powoli na płaszczyźnie mapy¹⁵¹.

Budowa hiperrzeczywistości, specjalność kultury popularnej, przebiega jednak w kampie o tyle inaczej, że podczas gdy popowy hiperświat – popowy Disneyland „przedstawia się jako przestrzeń wyobrażona, by przekonać nas, że reszta świata jest rzeczywista”¹⁵², kampowa imitacja oraz powstające w jej wyniku „światy”, mają służyć zachwianiu rozróżnienia na rzeczywiste i wyobrażone. W procesie podwójnej mimikry, kamp, podobnie jak Baudrillardowska symulacja, podważa różnice między tym, co prawdziwe, a tym co fałszywe¹⁵³. Robi to dla utrwalenia zmiany pojęć i znaczeń, lub ich trwałego poszerzenia, tak by „rzeczywistość”, w której funkcjonują była gotowa przyjąć jednocześnie istnienie tak oryginału, jak i kopii: >lampy< i >”lampy”<, >kobiety< i >”kobiety”<. Symulacja służy więc urzeczywistnieniu, poprzez zatarcie podziału na realne i wyobrażone. „Skoro tak doskonale udaje szaleńca, to pewnie nim jest”¹⁵⁴ – skoro tak doskonale udaje kobietę to pewnie nią jest.

Baudrillardowska teoria precesji symulaków doskonale tłumaczy mechanizmy działania symulacji i reprezentacji, jak i przyczyny odejścia od ‘mimetycznego’ przez odwołanie do

¹⁵⁰ Jonathan Dollimore, *Post/Modern: On the Gay Sensibility, or the Pervert's Revenge on Authenticity*, w: *Camp: Queer Aesthetics*, dz. cyt., s. 225. Tłum. własne.

¹⁵¹ Jean Baudrillard, *Symulakry i Symulacja*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa 2005, s. 8.

¹⁵² Tamże, s. 19.

¹⁵³ Por. Tamże, s. 8.

¹⁵⁴ Tamże, s. 9.

‘mimikrycznego’, w którym kampowa strategia podwójnego udawania znajduje swoje uzasadnienie.

Reprezentacja wychodzi od zasady ekwiwalencji znaku i rzeczywistości (nawet jeśli owa równoważność stanowi utopię, jest podstawowym aksjomatem). Symulacja przeciwnie – wychodzi od utopijności zasady ekwiwalencji, wypływa z *radikalnej negacji znaku jako wartości*, wychodzi od znaku jako przywrócenia i wyroku śmierci na samą możliwość referencji. Podczas gdy przedstawienie stara się wchłonąć symulację, interpretując ją jako fałszywą reprezentację, symulacja pochłania całą gmach przedstawienia jako symulakr.¹⁵⁵

Opisywany przez Baudrillarda proces tworzenia symulaków, pociągający za sobą, między innymi, „wyrok śmierci na możliwościach referencji” przebiega w oparciu o niezwykle kategoryczny i niemal katastroficzny dyskurs. W kampie, procedura budowania odmiennych światów nie jest tak „śmiertelnie” poważna – a właściwie, niemal całkowicie rezygnuje z powagi. Kamp unika kategoryczności – tak na poziomie dyskursu, jak i środków wyrazu (co nie umniejsza mu radykalizmu), podważając przekonanie, „że krytyka może istnieć wyłącznie w oparciu o język >rozsądku<, >czystej wiedzy< i >powagi<”¹⁵⁶.

Na poziomie strategicznym kamp koresponduje z bachtinowskim pojęciem karniwalizacji. Zaadoptowany dla potrzeb wyjaśnienia zjawisk kulturowych i socjologicznych, karnawał to, w interpretacji Bachtina, „światopogląd opozycyjny wobec oficjalnych instytucji i zhierarchizowanego ładu”¹⁵⁷. Jego elementy: „śmiech, parodia, profanacja, błazenada, groteskowe odwrócenie świata na opak, niestosowne obrazy dołu materialno-cielesnego, skandaliczna mowa familiarno-jarmarczna . . . stały się ‘potężnymi środkami artystycznego poznawania życia’”¹⁵⁸. To poznawanie ma jednak charakter *pozarecepcyjny* – nie polega na przyswajaniu świata, ale wiąże się z potrzebą wywierania wpływu i wprowadzania zmian, a w konsekwencji, przeciwstawienia się narzuconym standardom. „W świecie karnawału poczucie ludzkiej nieśmiertelności łączy się ze świadomością, że ustalona władza i przyjęta prawda są względne”¹⁵⁹. Karniwalizacja to zatem możliwość sprzeciwu wobec oczywistości społecznych faktów (instytucji, przepływu informacji, moralności, prądów społecznych, świadomości zbiorowej), wobec których

¹⁵⁵ Jean Baudrillard, *Symulakry i Symulacja*, dz. cyt., s. 11.

¹⁵⁶ Peter Stallybrass, Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, cyt. za Chris Jenks, *Transgression*, dz. cyt., s. 163. Tłum. własne.

¹⁵⁷ Paweł M. Markowski, Anna Burzyńska, *Teorie Literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2009, s. 157.

¹⁵⁸ Tamże.

¹⁵⁹ Michaił Bachtin, *Reblais and His World*, cyt. za Chris Jenks, *Transgression*, dz. cyt., s. 162. Tłum. własne.

„groteska próbuje działać jako krytyka dominującej ideologii”¹⁶⁰, i w obliczu których jednostkowe sprzeciwia się zbiorowemu, próbując burzyć przyjęty porządek.

Karniwalizacja to nieodłączny element praktyki kampowej. Jak pisał Jonathan Dollimore,

kamp osłabia kategorie, które go wykluczają, i dokonuje tego poprzez parodię i mimikrę. . . . Kampowa maskarada staje się nie tyle samo-maskowaniem, ile rodzajem ataku. . . . Kamp negocjuje utrzymywane przy życiu sprzeczności podporządkowania, jednocześnie przekształcając, jako broń w ataku, represjonowaną tożsamość . . . oraz draży dominujące formacje, za tę tożsamość odpowiedzialne¹⁶¹.

Choć mówiąc o tożsamości represjonowanej, Dollimore odnosi się do problemu homoseksualizmu, sformułowanie to, w przypadku kampu, da się przełożyć szerzej, tj. na tożsamość wszelkich zagadnień, których represjonowanie polega na narzuceniu im określonej identyfikacji. Wypracowany na drodze rozwoju społeczeństwa mieszczańskiego „porządek” narzucił zjawiskom, przedmiotom i zachowaniom określone znaczenia. Kamp, jak opisywał go Andrew Britton, to „*frisson* of transgression” – „drżenie transgresji, zmysł perwersji wobec burżuazyjnych norm”¹⁶². Będzie więc zawsze przełamywał dominującą organizację życia i sens pojęć, które taka norma narzuca. Nie jednak po to, aby całkowicie ją odwrócić, ale aby ją równoważyć. Transgresja przecież, pisał Bataille, „usuwa zakaz nie obalając go”¹⁶³. Jako transgresyjny, kamp dąży raczej do „rozmywania” kategorii, a nie całkowitego ich odwracania. Wszystko co transgresyjne, jest bowiem

zwrotne, kwestionujące zarówno własną rolę, jak i rolę kultury, która zdefiniowała je w ich odmienności. Nie jest to zatem odwrócenie, mechaniczna inwersja istniejącego porządku, któremu się przeciwstawia. Transgresja, inaczej niż opozycja czy odwrócenie, zwraca się ku hybrydyzacji, mieszanii kategorii i kwestionowaniu granic, które te kategorie oddzielają¹⁶⁴.

Hybrydyzacja – negacja nie przez wykluczenie, ale przez rozluźnienie barier nakładanych na zjawiska i kategorie, to propozycja alternatywnego obrazu dla osaczonej absolutnością znaczeń rzeczywistości. W obliczu mieszczańskiej surowości opisu świata,

¹⁶⁰ Peter Stallybrass, Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, cyt. za Chris Jenks, *Transgression*, dz. cyt., s. 163. Tłum. własne.

¹⁶¹ Jonathan Dollimore, *Sexual Dissidence*, dz. cyt. s. 310-311. Tłum. własne.

¹⁶² Andrew Britton, *For Interpretation*, dz. cyt., s. 138. Tłum. własne.

¹⁶³ Por. Georges Bataille, *Erotyzm*, przeł. Maria Ochab, Gdańsk 1999, s. 40.

¹⁶⁴ Chris Jenks, *Transgression*, dz. cyt., s. 9. Tłum. własne.

„od której być może nie całkiem się jeszcze uwolniliśmy”¹⁶⁵, praktyka kampu staje się „anarchistyczną etyką transgresji”¹⁶⁶, która w procesie łączenia oderwanych fragmentów znaczeń, narusza je dla stworzenia im nowej jakości.

Gatunkowe przeszczepy w obrębie niektórych form sztuki, jakie da się zauważyć od drugiej połowy dziewiętnastego wieku, przysłużyły się wypracowywaniu środków, pozwalających na przekraczanie znaczenia gatunkowości, oraz zmianie obrazu poszczególnych dyscyplin kultury, a wraz z nim interpretacji zjawisk i dotychczasowego opisu rzeczywistości. Choć kamp „nosi wszelkie cechy moderny z samego serca >secesji<”¹⁶⁷, korzysta raczej ze sprzeczności modernistycznego przewrotu i zwraca się w kierunku „hipokryzji luksusu”, odchodząc od izolującego się przez nadmierny intelektualizm świata sztuki wysokiej, by na drodze odwróconej transgresji wtapiać się w społeczny krajobraz i upowszechniać. Kamp zwracał się ku tym formom, które poprzez to, że były interesujące, umożliwiły zaangażowanie elementów marginalnych i ich połączenie z elementami dominującymi. Od początku zamiast sztuki wybierał rozrywkę, a ostatecznie – sztukę rozrywkową. Objawiał się w tym, co, niejako negując standardy poprawności, umożliwia dopuszczenie do głosu „niskich form pospolitej wulgarności”¹⁶⁸.

Jedną z pierwszych rozrywkowych przystani kampu, w której objawił się na skalę masową, i którą w procesie dalszych transformacji stopniowo „wchłaniał”, był music-hall. Jako „instytucja, która zrodziła się z tego, co niskie” (ang. *from below*), music-hall „szybko uległ dogłębnej komercjalizacji”¹⁶⁹. Początkowo adresowany wyłącznie do środowisk robotniczych, stopniowo zawłaszczał sobie kolejne obszary publiczności. Jego „oferta” stanowiła rodzaj przeciwwagi dla zionących nudą i ociekających konwencją dotychczasowych powszechnych form „zażywania” kultury. Music-hall proponował wiele: „wielobarwną rewię sztuki i zabawy . . . śpiew, taniec, pokazy komików, akrobatów, sztuczki ze zwierzętami”¹⁷⁰. Z czasem rozwinął się w „wysokobudżetowe przedsięwzięcie na wysoką skalę”, które „wypracowało więcej form zabawy, jak również okazały segment sponsorów”¹⁷¹. Różnorodny i przekraczający schemat dotychczasowych form teatralnego przedstawienia, tworzył coś na kształt widowiska. Jego niekonwencjonalność przyciągała tak pospółstwo, jak i klasę średnią, a z czasem także inteligencję. Arthur Symons, angielski

¹⁶⁵ Michel Foucault, *Historia Seksualności*, dz. cyt., s. 22.

¹⁶⁶ Andrew Britton, *For Interpretation* dz. cyt., s. 138. Tłum. własne.

¹⁶⁷ Bogdan Baran, *Postmodernizmi końca wieku*, dz. cyt., s. 138.

¹⁶⁸ Chris Jenks, *Transgression*, dz. cyt., s. 164. Tłum. własne.

¹⁶⁹ Dagmar Kift, *The Victorian Music Hall: Culture, Class, and Conflict*, Cambridge 1996, s. 2. Tłum. własne.

¹⁷⁰ Barry J. Faulk, *Music hall and Modernity: the Late-Victorian Discovery of Popular Culture*, Athens 2004, s. 1. Tłum. własne.

¹⁷¹ Tamże.

krytyk oraz wydawca literackiego pisma *The Savoy*, zafascynowany zjawiskiem music-hall'u, tak opisywał go w jednym ze swych dzienników:

[t]o, co w Anglii nazywają „skeczami” jest rzadko znośne; choć do zniesienia. Jeśli pragnę farsy idę gdzie indziej. Idę do musi-hall'u – dla tańca, dla śpiewu. . . . Idę tam dla wyjątkowej atmosfery żartu, powiewu artystycznej wolności, które uwalniają od przyzwoitości, gdy tylko się tam dostanie, i z całą pewnością nigdzie indziej bardziej niż tam. W music-hall'u publiczność jest częścią spektaklu. Publiczność w teatrze, poza tym, że jest zdecydowanie mniej zabawna, zachowuje się najlepiej jak umie; trudno więc zadowolić ich „humory”¹⁷².

Inną formą komunikacji, w której rozprzestrzenił się kamp, i z której czerpał inspirację był kabaret. On także „był stworzeniem o naturze eklektycznej”¹⁷³. Powstały we Francji pod koniec dziewiętnastego wieku, był przede wszystkim próbą stworzenia alternatywy dla teatru. Jego alternatywność opierała się na kultywowaniu trans-gatunkowości. Kabaret łączył teatralne z nieteatralnym: poetyckość monologu zmieniał w hulacki krzyk, uwerturę w żeglarską piosnkę. Sprowadzał teatr do radosnego widowiska, do cyrku – mieszał „wysokie” z „niskim”, redefiniując pojęcie spektaklu, czy spektaklowości.

Potrafił śpiewać, recytować, tańczyć, pisać muzykę, teksty piosenek, farsy, pokazywać teatr cieni, a nade wszystko występować. Rewolucjonista, a zarazem rojalista¹⁷⁴, mistyk i autor sprośnych opowieści, miłośnik ponurej makabry i sentymentalnego romansu – reprezentował sprzeczności, które można było i udawało się pogodzić jedynie w atmosferze śmiechu i satyry. . . . funkcjonował na zasadzie niespodzianki. Jedną z głównych jego atrakcji była spontaniczna improwizacja. . . .¹⁷⁵

Od początku swego istnienia, tj. od roku 1881, kabaret zabarwiony był politycznością. Występował przeciwko wszechpanującemu naturalizmowi. Jego celem było „ostre uświadomienie widzowi z klasy średniej, że szacowne wartości, którym hołduje, to tylko cienka politura pokrywająca upodobanie do zapachów z rynsztoka, który sam częściowo pomógł stworzyć”¹⁷⁶.

Kamp, pomimo swego ideologicznego charakteru, koncentrował się raczej na grze, na zabawie, na możliwości pokazania się. Zasadniczo odrzucał awangardowość kabaretu politycznego. Przyciągała go raczej jego widowiskowość oraz brak cenzury. Przyglądając się

¹⁷² Arthur Symons, *Cities and Sea Coasts and Islands*, Evanston 1998, s. 145. Tłum. własne.

¹⁷³ Lisa Appignanesi, *Kabaret*, przeł. Agnieszka Kreczmar, Warszawa 1990, s. 15.

¹⁷⁴ Podobnie o kampie pisał Philip Core. Por. str. 33 niniejszej rozprawy.

¹⁷⁵ Lisa Appignanesi, *Kabaret*, dz. cyt., ss. 15 i 20.

¹⁷⁶ Tamże, s. 16–17.

powiązaniom czy miejscom styku kabaretu i kampu, należy raczej mówić o *Moulin Rouge* czy *Le Lido*, którym bliżej do music-hallowej burleski, wodewilu i rewii w stylu *Folies Bergère*¹⁷⁷, aniżeli do awangardowości *Czarnego Kota*, czy bohemy z kręgów niemieckiego *Prostaczka*. Te pierwsze wręcz ociekają kampem – kto choć raz widział zarchiwizowane występy Lili St. Cyr, wie o czym mowa.

Praktyka kampu, rozwijająca się wokół kształtującej się nowej idei rozrywki i spektaklu nie tyle nawiązywała do skeczu, co do przekraczania określonej reprezentacji pojęć, którą umożliwiała oscylująca na granicy rzeczywistości, widowiskowość. Stąd nie kalambur, ale burleska stała się dominującą częścią praktyki kampowej.

Burleska spełniała wszelkie niezbędne dla kampu funkcje. Jako ubrana w szyk forma forma wulgarności, stawiała na „tanią” widowiskowość, przekraczała obyczajowość, kultywowała kobiecość i cała opierała się na tym, co niecenzuralne. Niecenzuralność burleski wyrażała się głównie w tym, że oferowała ona nowy publiczny wizerunek kobiety. Powstawał on głównie dzięki kluczowemu dla burleski elementu striptizu, za sprawą którego wiktoriański wzorzec kobiecości znacznie się rozmywał. Odsłanianie kobiecości przez publiczne odsłanianie kobiecego ciała nie miało w sobie zbyt wiele z rewolucji. W striptizie nie chodziło ani o zamach, ani o samo rozbieranie (się) kobiety. Zasadniczą ideą striptizu był nie *strip* ale *tease* – czyli pogrywanie z konwencją. Striptizerka, w postaci, w jakiej wtargnęła w dwudziesty wiek, nie była jedynie egzotyczną tancerką, ale ikoną reprezentującą *everywoman*. Striptizerki rozświeślały (*illuminated*) obraz kobiety, objaśniały go, i, jakby, tłumaczyły na nowo¹⁷⁸. Odsłaniały jego „apetycznie spotęgowaną i zaokrągloną wersję”¹⁷⁹. Obnażały nie ciało, ale ideę kobiety – „rozbierały” potencjał, a przez nagość i odpowiednią stylizację załamywały wiktoriański ideał kobiecości. Zamiast „wątłej, eterycznej, stalorytowej damy”¹⁸⁰, striptiz pokazywał „rzucające slangiem, tańczące w minstrelu”¹⁸¹, duże, krągłe i zwinne dziewczyny.

Burleska i striptiz robiły karierę na tle sprzyjających dla budowania tego wizerunku wydarzeń. Kiedy Lydia Thomson i jej *British Blondes*¹⁸² rozpowszechniały przywiezioną przez siebie w 1868 roku do Ameryki sztukę burleski, w Stanach wzbierała już pierwsza fala feminizmu, a Elizabeth Stanton i Susan Anthony rozpoczynały wydawanie pisma „The Revolution” na rzecz walki o prawa kobiet.

¹⁷⁷ *Folies Bergère* - music-hall założony w Paryżu pod koniec lat sześćdziesiątych dziewiętnastego wieku.

¹⁷⁸ Por. Catherine M. Roach, *Stripping, Sex and Popular Culture*, Oxford 2007, s. 2.

¹⁷⁹ Tamże.

¹⁸⁰ Robert C. Allen, *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*, London 1991, s. 138. Tłum. własne.

¹⁸¹ Tamże.

¹⁸² Tamże.

Nie ma wątpliwości, że naczelnym dziedzictwem burleski jako formy kulturalnej było ustanowienie przez nią wzorów reprezentacji płci, które na zawsze zmieniły rolę kobiety na [amerykańskiej] scenie, a później wpłynęły na jej rolę na wielkim ekranie. . . . Widok kobiecego ciała, którego nie okrywał uznany strój burżuazyjnej przyzwoitości, silnie i swawolnie zwracał uwagę na pytanie o „miejsce” kobiety w [amerykańskim] społeczeństwie¹⁸³.

Należy jednak pamiętać, że idea kobiecości, jaką proponowały burleska i striptiz, powstawała w oparciu o sceniczną stylizację. Figura kobiety przedstawiana w burleskowym show to nic innego, jak powołany dla określonych celów artefakt. Kobiecość w tych formach to kobiecość ulepszona, zjawiskowa – usztuczniiona i odrealniona, bo skoncentrowana wokół nienaturalnych atrybutów. Towarzyszący jej egzotyzm to, jak pisał w kontekście striptizu Barthes, „egzotyzm skostniały”¹⁸⁴. Egzotyzm ten, oparty na sile rekwizytu, „spowija ciało w cudowność lub powieściowość” i „ma *od początku* zrobić z kobiety obiekt przebrany”¹⁸⁵. Na takim właśnie egzotyzmie kamp zbudował swoją ideę „kobiety”, która zamiast kobietą jest raczej wyobrażeniem czy ideą płci. Krytykowane przez Barthesa „klasyczne akcesoria music-hallu”, które deseksualizują, bo oddalają kobietę, w kampie nadają jej kształt, witalność, czy, mówiąc dalej słowami Barthes’a, „nasycają [ją] swoją magiczną mocą”¹⁸⁶. Rewolucja seksualna, jaka miała miejsce w świecie zachodnim w latach 60-tych i 70-tych zmieniła wydźwięk wyzwalań kobiety na rzecz „kobiety”. Zjawiska takie jak striptiz pozbawione zostały zasadniczego elementu – pogrywania, kuszenia, zmieniając się w „rodzaj rozkosznego terroru”¹⁸⁷. Jak śpiewał Broadway: „Niegdyś pończochy skraj wystający / Był postrzegany jako gorszący / Dziś, drodzy moi / Wszystko przystoi”¹⁸⁸.

Od lat 70-tych dwudziestego wieku burleska to jedynie rodzaj rewiowego show, które owładnięte profesjonalizmem wymuszonym przez komercjalizację rozrywki i ogromną konkurencję, straciło pozę i sprośny dystans. Nie ma w nim już kampfowania. Dziś striptizerki wracają po pracy do swoich ról i zajęć. Tancerki rewii po zdjęciu kostiumu „stają się na powrót sobą” – mając świadomość podziału na rzeczywistość i grę. Kampowość burleski z końca dziewiętnastego i początku dwudziestego wieku polegała na zatarciu się tego

¹⁸³ Tamże. ss. 258 i 299. Tłum. własne.

¹⁸⁴ Ronald Barthes, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Warszawa 2000, s. 186.

¹⁸⁵ Tamże.

¹⁸⁶ Por. Tamże. s. 186-187.

¹⁸⁷ Tamże, s. 186.

¹⁸⁸ Fragment tekstu piosenki Cole Portera pt. *Anything Goes*: “In olden days a glimpse of stocking / Was looked on as something shocking. / Now, heaven knows, / Anything goes.” Tłum. własne.

podziału. W tamym striptizie trudno było rozstrzygnąć, co było grą, a co życiem, co rolą, a co własnym *ja*.

Pomimo wyczerpania większości modernistycznych form (jak i samej idei modernizmu), w których kamp objawiał się i spełniał na drodze samoudoskonalania, udało mu się wejść w ponowoczesność i, co więcej, doskonale się w niej odnaleźć. Jako „niedopełniony”, nie do końca zrealizowany projekt moderny¹⁸⁹, kamp nie tylko zapewnił sobie ciągłość, ale zaczął jakby na nowo się realizować. „Apokaliptyczny, antyracjonalny, dobitnie romantyczny i sentymentalny” okres ponowoczesny sprzyjał kampowi, bo odnajdował się w jego przeestetyzowanej *pozie*. Jako „antypoważna antysztuka” kamp stał się „formą” na miarę epoki. Podniesiony za sprawą amerykańskiej krytyki do rangi „nowej wrażliwości”, spełniał wymagania i potrzeby postmodernistycznej „sztuki” i jej masowej publiczności¹⁹⁰.

post-art pop-art, . . . „przekracza granicę między cudem a prawdopodobieństwem, realnością a mitem”. . . . Nie ma już . . . sztuki wysokiej, jest za to sztuka wielka, lecz jej wielkość nie wyklucza, lecz, przeciwnie, domaga się „cudu i fantazji”. . . w owej epoce „postelektronicznego romantyzmu”, „marzenia, wizji i ekstazy”, hasło „rozrywka” wyprzedza wszelkie rozróżnienia w obrębie popu. On zaś „staje się znów profetyczny i uniwersalny”, staje się „nieustannym objawieniem właściwym trwałej rewolucji religijnej”¹⁹¹.

Trans-formacja i ukonstytuowanie się kampu jako określonej (lub raczej niedookreślonej) estetyki, nadały mu miano stylu, który na drodze ułaskawienia i rehabilitacji kiczu, został zapożyczony przez niektóre gatunki, zwłaszcza filmowe czy rozrywkowe. Choć nosi w sobie posmak popu, oscyluje raczej wokół zagadnień, które, choć konsumowane masowo, wykraczają jednak *poza* mainstreamowość. Powiązanie kampowego stylu czy kampowej stylizacji ze zjawiskami takimi jak Western Sphagetti, Pulp, Gore oraz jego ślady w artystycznej propozycji duetu Pierre et Gille i nieustanna obecność w kulturalnych przejawach ruchu na rzecz społecznego „udomowienia” inności (*queerness*), nieustannie czynią go figurą o charakterze transgresyjnym. Towarzysząca mu jarmarczno-cyrkowa poświata tłumaczy jego specyfikę, i trafnie dookreśla jego gatunkowość, jego formy i znaczenia, które czynią z kampu zjawisko funkcjonujące wyłącznie w obrębie kulturowego i społecznego *poza*.

¹⁸⁹ Bogdan Baran, *Postmodernizm i końce wieku*, dz. cyt., s. 156.

¹⁹⁰ Por. Tamże.

¹⁹¹ Tamże, s. 159.

*Mendy: Carmen isn't gay.
Stephen: She's when a certain mezzo's singing her*¹⁹².

Dominującą cechą kampu jest jego *nierozstrzygalność*. Nie tylko trudno teoretyzować kamp, ale również trudno go rozpoznawać. Mówiąc o kampie, nie do końca bowiem wiadomo, z czym ostatecznie mamy do czynienia. Z czynnością, z osobą, czy rzeczą? Z przedmiotem, czy raczej jego właściwościami? Z praktyką czy cechą?

Krytyka wypracowała wiele definicji określających kamp ze względu na formę, sposób postrzegania, sposób wyrażania oraz wpływania na rzeczywistość. W myśl teorii kamp jest trendem, modą, tendencją, kodem, systemem, stylem i stylizacją. Jest wizją, sposobem patrzenia, manieryzmem, rodzajem emocjonalizmu, sentymentalizmu¹⁹³. Jest paradygmatem rzeczywistości, reinwestycją wartości¹⁹⁴, inwersją przyjętego porządku. Mamy kamp niski, kamp wysoki, kamp naiwny, kamp „zamierzony”, kamp miejski, wiejski, pop-kamp, i kamp feministyczny.

Różnorodność klasyfikacji opisujących kamp nie ułatwia obchodzenia się z jego przedmiotami. Sposoby rozróżniania podtypów kampu proponują szerokie i nie zawsze jasne kryteria, porządkujące zjawiska reprezentatywne dla kampu za pomocą wspólnego zespołu cech. Nie uwzględniają one przy tym ani właściwości obiektu ani dyscypliny sztuki, do której przynależą dane przedmioty, a przecież ta przynależność w znacznym stopniu problematyzuje kwestię rozpoznawania przykładów kampu. Nazywanie przedmiotów kampu odbywa się zatem bez szczególnego uwzględniania gatunkowych przynależności i możliwości przedmiotów. W teorii mówi się co prawda o kampie filmowym czy literackim, jednak ich przykłady dobierane są na podstawie charakterystyk odnoszących się do wszystkich podtypów kampu i wszystkich utożsamianych z nim gatunków. Tym, co dodatkowo utrudnia obchodzenie się z reprezentacjami kampu, jest fakt, że każda jego właściwość to osobne, szerokie, nieprecyzyjne zjawisko, co pogłębia niejasności i rodzi utrudnienia na poziomie wyłaniania przykładów kampu. Jak bowiem, myśląc o kampie w kategoriach chociażby

¹⁹² Fragment sztuki pt. *The Lisbon Traviata* autorstwa Terrence'a McNally, cyt. za David Román, „*It's my party and I'll die if I want to*”. *Gay men, AIDS, and the circulation of camp in U.S. Theatre*, w: *Camp Grounds*, dz. cyt., s. 211.

¹⁹³ Por. Steven Shaviro, *The Life, After Death, of Postmodern Emotions*, w: „*Criticism*” vol. 46, nr 1 (Winter), Detroit, MI 2004, s. 140.

¹⁹⁴ Por. Karen Pike, *Bitextual Pleasures*, w: „*Literature/Film Quarterly*” vol. 29, nr 1, Salisbury 2001, s. 10.

teatralności i teatralizacji, zobaczyć i jasno nazwać go w obrazie, tekście, rzeźbie czy utworze muzycznym?

Kłopot z precyzowaniem przedmiotów kampu nie wynika jedynie z uwarunkowań teoretycznych. Również język, w którym znaczenia słowa „kamp” uległy znacznemu rozszerzeniu, nie sprzyja precyzji w określaniu wyodrębniających czy rozróżniających kategorii. Współcześnie, wyraz „kamp” to zarówno czasownik, rzeczownik, jak i przymiotnik. Można kapować (*camp up, camp out, camp about*), można być kampem (*oh, what a camp he is*), być kampowym (*it's so camp, how camp-y*) albo mieć w sobie posmak kampowości (*it's not camp, but it's camping*).

. . . znak *kamp* jest znakiem *niewiadomego pochodzenia* i jest labilny sam w sobie, będąc przymiotnikiem (*camp, campy* lub *campish*) i zwykłym rzeczownikiem (*camp*), i rzeczownikiem abstrakcyjnym (*campness, campiness*), i przysłówkiem (*campily*), i zarówno przechodnim, jak i nieprzechodnim czasownikiem (*to camp, to camp it up*), a do tego jeszcze pisanym już to z małej, już to z dużej litery hasłem słownikowym. . . . *kamp* jest „jak *flaus vocus* [sic] nominalistów, terminem pustym, uniwersalnym”, funkcjonującym „jako wszystkie części mowy, wszystkie części zdania: czasownik, rzeczownik, przymiotnik, przysłówek; podmiot, przedmiot, partykuła” (Bredbeck 1993, s. 276) i odnoszącym się do pewnej właściwości przedmiotu *nieistniejącej uprzednio w stosunku z jej nazwania* (zob. rozważania w Beaver 1981)¹⁹⁵.

Zarówno nadbagaż definicji, jak i to opisowe rozszerzenie nie ułatwia odniesienia znaczeń do kampu stosowanego. Nie pomaga nawet rosnąca popularność samego słowa i zjawiska. Może nawet szkodzi. A nawet jeśli nie, to całą pewnością nie rozstrzyga dylematu. Nadal nie do końca wiadomo, jak rozpoznać kamp, kiedy się go widzi.

Formuła tytułowego pytania została zapożyczona od Stanleya Fisha, który w taki sam sposób pytał o wiersz, a właściwie: o konstytutywne cechy zjawisk oraz języka, który je opisuje. Cechy te, kształtując „wygląd” gatunków, stylów i form, wpływają na recepcję reprezentujących te formy przykładów i odpowiadają za ich rozpoznanie. Sterują kierunkiem przebiegu czynności rozpoznawczej, ponieważ ta „zostaje uruchomiona przez dającą się zaobserwować obecność cech konstytutywnych. . . . Znaczy to, że wiemy, iż to, co mamy przed oczyma, jest wierszem, ponieważ jego język ma charakter, o którym wiemy, że jest właściwy dla wierszy”¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Fabio Cleto, *Wprowadzenie: Odmieniając kamp*, przeł. Michał Szczubiałka, „Panopticum” *Amalgam kampowy* nr 6 (13) 2007, s. 176.

¹⁹⁶ Stanley Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, w: *Interpretacja, retoryka, polityka, Eseje wybrane*, przeł. K. Abriszewski, pod redakcją Andrzeja Szahaja, Kraków 2007, s. 85.

Co jednak, gdy „wtórne” z zasady rozpoznanie właściwości w przedmiocie, wyprzedza mające je uzasadniać cechy konstytutywne? Co, jeśli recepcja poprzedza opis zjawiska i, poprzez określenie gatunkowej przynależności przedmiotu, wpływa na kształt tego gatunku? Co, jeżeli, wbrew przyjętej metodologii, kolejność zostaje odwrócona i zamiast cech konstytutywnych pierwotny jest akt rozpoznania¹⁹⁷?

Mnogość, różnorodność i odmienność przykładów tego, co uchodzi za kamp, a także trudny do określenia rodzaj powiązań czy pokrewieństwa między jego przykładami, skłania do przekonania, że w procesie nazywania przedmiotów kampu mamy do czynienia z takim właśnie odwróceniem porządku przyczynowości, który zamiast od cechy do rozpoznania, przebiega od rozpoznania do cechy. W kampie, w myśl spostrzeżeń Fisha o wierszu, to „akt rozpoznania jest raczej źródłem formalnych cech . . . , niż zostaje przez nie spowodowany”. Oznacza to, że „nie . . . obecność własności . . . zmusza do pewnego rodzaju uwagi, ale to pewnego rodzaju uwaga powoduje wyłonienie się [pewnej] jakości”¹⁹⁸. Dotyczy to szczególnie wielu pierwszych (Isherwood, Sontag), ale także wielu współczesnych przykładów na kamp. Trudno uzasadnić kampowość Madonny czy serialu *Gotowe na wszystko*, które widnieją obok innych współczesnych przykładów na kamp. Podobnie jak trudno pojąć wskazaną przez Isherwooda kampowość Mozarta, zwłaszcza gdy uzasadniać ją ma niekampowość Beethovena, Flauberta i Rembrandta. Trudno dopatrzeć się estetycznych powiązań między „Jeziorem Łabędzim”, komiksami o Flaszu Gordonie i piosenkarką La Lupe, uznanymi przez Susan Sonag za wzór kampowości.

Nie znaczy to oczywiście, że Isherwood i Sontag nie mieli racji lub że mylili się w swoich przykładach. W przeważającej większości podane przez nich reprezentacje kampu da się teoretycznie potwierdzić. Do wyjątków należą Dostojewski, w którym Isherwood widział ojca „szkoły współczesnego psycho-campu, później rozwiniętego przez Freuda”¹⁹⁹ oraz wykonana w drzeworycie powieść *God's Man* Lynn Warda, na którą powołuje się Sontag²⁰⁰. Przykłady te trudno w pełni zrozumieć; stojące za nimi uzasadnienie jest na tyle znikome, a ich kampowość na tyle nieoczywista, że ciężko je przełożyć na inne obiekty reprezentatywne dla zjawiska kampu. Cóż, *kampowanie* opiera się na smaku, a ten „obywa się bez systemów i bez dowodów”²⁰¹. Nie wyjaśnia to jednak zastosowania teorii kampu,

¹⁹⁷ Zob. Stanley Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, dz. cyt., s. 85.

¹⁹⁸ Tamże.

¹⁹⁹ Por. Christopher Isherwood, *The World in The Evening*, dz. cyt., s. 115.

²⁰⁰ Por. Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 309.

²⁰¹ Tamże, s. 308.

która zamiast go poprzedzać, pojawia się *post factum*; jest wynikiem oceny rozpoznanego już przedmiotu.

Byłoby jednak strukturalistycznym ograniczeniem jednoznaczne uznanie prymatu cech nad przedmiotem. Nie ma bowiem wątpliwości, że przedmiot warunkuje teorię. Co jednak w przypadku, gdy zaczyna ją przekraczać i jej „nad-używać”? Przykłady na kamp, te przywoływane na początku jego teoretycznej historii, jak i te podawane współcześnie, są często bardzo „płynne”; ich charakter cechuje pewna profetyczność, która wynika z tego, że u podstaw określania przedmiotów kampu leży niedające się uzasadnić wycucie – intuicja poznawcza – która albo spełnia się w teorii, albo trwale ją zaburza. Rozpoznanie czym jest kamp na podstawie relacji między jego teorią a jego reprezentacją nie jest oczywiste, gdyż oba kierunki poznania: od teorii do przedmiotu i od przedmiotu do teorii, często ani nie uzasadniają jego cech konstytutywnych, ani nie potwierdzają jego wyglądu/kształtu w opisie.

Kamp potrzebuje jednoczącej go reguły. Choć zdaniem krytyków jest ona niemożliwa, współczesna perspektywa, jaką rysują mnożące się przykłady na kamp, pozwala wyłonić mianownik, który uzasadnia wspólnotę zdecydowanej większości zjawisk uznanych za kamp. Zarys takiej reguły pojawia się już u Sontg, Badaczka, choć nieco na marginesie, zauważa że kamp to sztuka, której jest „za wiele”.²⁰² Myśl ta została rozwinięta w późniejszych opracowaniach, ugruntowując przekonanie, że kamp to „przesada, sztuczność i skrajność”.²⁰³ Można zatem przyjąć, że regułą jednoczącą go na poziomie teorii i reprezentacji, a także między reprezentacjami, jest *nadmiar*; jednak nie w znaczeniu czystej obfitości, ogromu, ale nadwyżki, przekroczenia – *surplusu*.

Rozpatrywanie kampu w kategoriach nadmiaru umiejscawia go wewnątrz konkretnej teoretycznej tradycji. Pociąga to za sobą konieczność określenia stosunku/relacji między kampem a teorią nadmiaru oraz takich cech kampu, które pozwalałyby go traktować jako element właściwej dla nadmiaru narracji. Rozpatrywanie kampu w kategoriach nadwyżki ponownie umieszcza go w wirze procesów ekonomicznych, zestawiając go z kategoriami odpowiadającymi zjawiskom produkcji, konsumpcji i pożytkowania. W rozumieniu ekonomii ogólnej (*general economy*), nadmiar, jak zauważa Bataille, „jest produktem, który z definicji nie może być spożytkowany w sposób funkcjonalny”²⁰⁴. Jako zbytek może być rozważany wyłącznie w kategoriach określonej przez Bataille’a ekonomii nieproduktywności²⁰⁵. Zdaniem francuskiego filozofa, nadmiar nie podlega zasadom rozsądnego zarządzania,

²⁰² Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 316.

²⁰³ David Bergman, *Introduction*, w: *Camp Grounds*, dz. cyt., s. 5. Tłum. własne.

²⁰⁴ Georges Bataille, cyt. za Chris Jenks, *Transgression*, dz. cyt., s. 101. Tłum. własne.

²⁰⁵ Chris Jenks, *Transgression*, dz. cyt., s. 101.

ale „może . . . ulec utracie, bez najmniejszej troski o przyczynowość lub cel, a zatem bez żadnego znaczenia”²⁰⁶. Oznacza to, że kwestionuje on użyteczność i funkcjonalność jako właściwości warunkujące prawomocne istnienie w świecie.

Opisana przez Bataille’a bezprzyczynowość i bezcelowość nadmiaru redefiniuje użytkowo-wartościowe rozumienie zarządzania „dobrami”, poprzez odwołanie się do „ekspresywnej ekonomii twórczego dysponowania ludzką energią”²⁰⁷. Ta z kolei wynosi ją poza konieczność produkcji i tradycyjnie rozumianą konsumpcję, która w przypadku nadmiaru „zachodzi poza przymusem płodności” (*beyond the constraints of fecundity*)²⁰⁸. Nadmiar będzie więc mechanizmem utrzymania „czystości” (*purity*) utraty i wydatkowania, zapewniając im rację bytu na poziomie samego tylko występowania²⁰⁹. Sprawia to, że nadmiar plasuje się poza klasycznym rozumieniem binarnie skonstruowanej współzależności, między produkcją a konsumpcją, tworząc coś na wzór nadmiaru (luksusu) istnienia.

Bataille mówi o nadmiarze jako gromadzącej się energii – energii, która pozbawiona ujścia może okazać się niszcząca. Postrzega nadmiar jako coś, co musi ulec unicestwieniu. „Nadmiar, ta skoncentrowana energia, musi być, zdaniem Bataille’a, rozładowana, zużyta, zmarnowana, wydalona, roztrwoniona, wyrzucona, i to jedynie w sposób bluźnierczy. Takie *dépense* może być niewielkie i olśniewające, i swawolne, być *juissance* (przyjemnością) erotycznego lub religijnego doświadczenia, lub ogromne i katastroficzne jak wojna światowa”²¹⁰.

Zestawienie właściwości kampu z tak przedstawionym rozumieniem nadmiaru pozwala zauważyć, że posługuje się on nieco inną niż nadmiar logiką dysponowania nadwyżką. Kamp akumuluje *surplus*. Choć, jeśli wykluczyć ideologiczną interpretację kampu, odrzuca celowość i użytkowy wymiar własnych kreacji, kamp odrzuca również ideę marnotrawnego zniszczenia, zastępując ją przetworzeniem, a dokładniej utrwaleniem o równie silnie jak w „tradycyjnym nadmiarze” zaakcentowanej bezcelowości. Pomimo wyraźnie bezinwestycyjnego nastawienia, kamp, przeciwnie do Batailleowskiej idei usuwania nadmiaru, jest wyraźnie twórczy. Zamiast „wydalać” nadwyżkę, kamp pragnie zatrzymywać ją w formie. Kamp to utrwalanie nadmiaru, to kultywacja „naddatku istnienia”, to ekstremalna forma nadprodukcji i nagromadzenia. Immanentny charakter *surplusu*

²⁰⁶ Georges Bataille, cyt. z Chris Jenks, *Transgression*, dz. cyt., s. 101. Tłum. własne.

²⁰⁷ Por. Chris Jenks, *Transgression*, dz. cyt., s. 101.

²⁰⁸ Georges Bataille, *Visions of Excess. Selected Writings 1927-1933*, przeł. [na język angielski] Allan Stoekl, Minneapolis 1985, s. 8. Tłum. własne.

²⁰⁹ Zob. Georges Bataille, *The Unfinished System of Nonknowledge*, pod redakcją Stuarda Kendalla, Minneapolis, MN 2001, s. 61.

²¹⁰ Chris Jenks, *Transgression*, dz. cyt., s. 107. Tłum. własne.

w kampie czyni go skrajną postacią nadmiaru. Podczas gdy pozbywanie się nadwyżki w głoszonej przez Bataille'a teorii nadmiaru pozawala na nieustannie utrzymywanie go w równowadze, kamp traci ją pod naporem nagromadzonej w nim obfitości. Utrata, o której pisze Bataille, zapewnia nadmiarowi nieustanny przepływ, steruje jego wymianą, chroni przed eksplozją i samounicestwieniem. Kamp konserwuje nadmiar, zamyka go w złotych klatkach i wystawia na pokaz.

Zatrzymywanie nadmiaru sprawia, że kamp redefiniuje znaczenie samej idei obfitości. Retencyjny charakter zjawiska *kamp* czyni go nową wersją (sub-wersją?) nadmiaru; przekraczając obfitość kamp staje się *nadmiarem więcej*. Można zatem uznać, że kamp to nowy rodzaj nadmiaru – rodzaj powiększonej, przekroczonej i zatrzymanej obfitości. To również nowa wykładnia *surplusu*, a także nowy sposób określania własnych reprezentacji. *Nadmiar więcej* to także konstytutywna cecha kampu, jego jednocząca reguła, którą da się rozpoznać we wszystkich, spełniających warunki kampowości, przykładach kampu.

Jeżeli kamp to nadmiar, którego jest za dużo, jeżeli kamp to *nadmiar więcej*, przedmiotem kampu będzie każda rzecz, wizerunek, zachowanie i postać spełniająca zasadę takiego utrwalenia nadwyżki. Przyjęty za podstawową wykładnię kampu *nadmiar więcej* być może ułatwi akt rozpoznania czegoś jako kampu oraz wpłynie na weryfikację licznych, często nazbyt pochopnie przyjętych przykładów.

Myślenie o kampie jako *nadmiarze więcej* wpływa również znacząco na rozumienie nadrzędnych cech kampowości. W kontekście kampu „nie pytamy, dlaczego trawestacja, wcielanie się w kogoś innego, teatralność? Pytamy natomiast: dlaczego trawestacja, wcielanie się w kogoś innego, teatralność przybierają w [nim] specjalny odcień?”²¹¹. Formuła *nadmiaru więcej* pozwala odczytać rodzaj ironii, teatralności, humoru, parodii i wulgarności właściwe dla praktyki kampowania. Pozwala zrozumieć „specjalny odcień” przesady jaki stanowi o ich kampowości.

Podobnie jest z rodzajem odrealnienia w kampie. Zasada *nadmiaru więcej* pozwala określić kształt kampowej fantastyczności, która sprawia liczne problemy na płaszczyźnie rozpoznawania zastosowań kampu. W tym kontekście, jednym z najczęściej stawianych pytań jest to, dlaczego surrealizm nie jest kampem albo dlaczego nie są nim niektóre przejawy hiperrzeczywistości. Sur- i hiperrealizm są manifestacją czystego nadmiaru. Są formą przedstawiania światów spoza granic *realnego*; reprezentują obrazy powstające w oparciu

²¹¹ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 312.

o rzeczywistość nie-ludzką²¹². Choć w sposobach przedstawiania „obfitują” w przesadę, ich transcendentalny charakter sprawia, że nie są w stanie osiągnąć skrajnej postaci *surplusu*. Dzieje się tak na skutek jednoznacznie wyrażonej nieosiągalności otrzymywanego obrazu. Surrealizm reprezentuje wizerunki całkowicie „osadzone w snach”. Jest on fantazją, która nie może się ziścić. Niemożliwość i niedostępność jego reprezentacji, ich rzeczywiste *poza*, rozładowują wzbierający się w nich nadmiar. Dzieje się tak z każdym rodzajem nad-rzeczywistości, która obnaża własną nierzeczywistość, dając do zrozumienia, że to, co otrzymujemy jest mistyfikacją, niemożliwym do osiągnięcia przeciwstawieniem się rzeczywistemu światu. A taki rodzaj reprezentacji nadmiaru nie jest kampem.

Element „więcej” czyni z kampu nadmiar, który staje się częścią życia. Czyni on z kampu świat „pomiędzy”. Świat kampowej kreacji to świat zawieszony między marzeniem a spełnieniem, to częściowa realizacja wizji, która jedynie udaje, że jest „z innego świata”. Kamp wychodzi poza to, co realnie możliwe, ale nie przeciwstawia się rzeczywistości. W reprezentacjach kampu, „fantastyczne” dąży do uwidocznienia²¹³, by w ten sposób móc uzasadniać i uprawomocniać to, co na skutek przyjęcia przez kulturę określonej interpretacji „rzeczywistego”, nie ma w nim miejsca. Kampowa fantastyczność „tropi to, co nienazwane i niewidoczne w kulturze: to czemu odebrano prawo głosu, co uczyniono niewidzialnym, co przykryto i uczyniono >nieobecnym<”²¹⁴.

Tradycyjne rozumienie „fantastycznego” opiera się na kategoriach stawiających go w opozycji do świata rzeczywistego. W myśl terminologii dziewiętnastowiecznego realizmu, jego znaczenia powstają w oparciu o negatywne w wydźwięku zaprzeczenia *realnego*, wyrażając się w tym, co nie-realne, nie-możliwe, nie-znane, nie-widoczne, bez-kształtne, nie-znaczące²¹⁵. Kamp konstruuje rodzaj fantastyczności, która znosi te upraszczające negacje; wprowadza rodzaj odrealnienia wyolbrzymionego, które manifestuje się poprzez to, co nad-kształtne, wielo-znaczące, nazbyt-widoczne. W ten właśnie sposób *nadmiar więcej* pozwala odróżniać kamp od innych, obracających się wokół zagadnień „fantastycznego”, realizacji „wizerunków” nierzeczywistych.

Jednym z najpoważniejszych nieporozumień interpretacyjnych w odniesieniu do kampu i jego nierzeczywistej pozy jest utożsamianie go z gatunkiem *fantasy*. W najnowszej teorii kultury popularnej zaczyna panować przekonanie, że gatunek ten jest trwale wpisany

²¹² Por. Rosemary Jackson, *Fantasy and the Literature of Subversion*, dz. cyt., ss. 4 i 36.

²¹³ Słowo *fantastyczność* pochodzi od łacińskiego słowa *phantasticus*, które oznacza pokazywać, czynić widocznym. Por. Rosemary Jackson, *Fantasy and the Literature of Subversion*, dz. cyt., s. 13.

²¹⁴ Tamże, s. 4. Tłum. własne.

²¹⁵ Por. Tamże, s. 26.

w tradycję kampu, co może wynikać z powiązań tego ostatniego z literaturą gotycką. Oczywiście, zdarzają się w kampie przykłady na *fantasy*. Kino *gore* oraz liczne parodie *horroru* mogą obrazować ideę takiego międzygatunkowego przenikania. Jednak nie można traktować tej możliwości jako reguły.

Fantasy reprezentuje rodzaj fantastyczności, która jest próbą przybliżenia czegoś odrębnego i w zasadzie nieosiągalnego. Jak surrealizm, zasadza się na snach, dotycząc „rzeczy na niebie i ziemi, o których nie śniło się filozofom”. *Fantasy* jest materializacją tego, co nadprzyrodzone w znaczeniu *super-natural*. Kamp natomiast to nad-przyrodzone w znaczeniu *super-unnatural*. Nie będzie więc jednoznacznej korespondencji pomiędzy tymi gatunkami, a jeśli już, to tylko wtedy, gdy kamp trawestuje *fantasy* w warunkach przekroczonego nadmiaru.

Zastosowanie formuły *nadmiaru więcej* pozwala dookreślić charakter kampu także względem innych środków, gatunków i strategii, którymi posługuje się wspólnie z różnymi estetykami czy praktykami sztuki. Być może jako jednocząca reguła kampu, nie stanowi wykładni najbardziej oczywistej i najbardziej precyzyjnej. Jeżeli nawet nie ułatwia rozpoznawania kampowości w przedmiotach i wyłania przykładów kampu, określa sposób realizacji przedstawień w kampie, a z nim rodzaj optyki jaką należy przyjąć, aby móc je zauważyć. Myśląc o kampie jako *nadmiarze więcej* z całą pewnością da się zrozumieć kampowość Violety Villas, powieści Fibranka, filmowej noweli o *Barbarzyńskiej Królowej*, obrazów Jeffa Koono. Wszystkie wyrażają i tłumaczą sens kampowej formuły nadmiaru, która zawiera przekonanie, że „w życiu chodzi o to, by być trochę niemożliwym”²¹⁶.

²¹⁶ Por. „One should always be a little improbable”, Oscar Wilde, *Oscar Wilde's Wits and Wisdom: A Book of Quotation*, Mineola 1998, s. 28.

CZEŚĆ DRUGA

Problematyka upostaciowienia kampu

*Szukam nie lada rzeczy – bohatera
Trudne to, bo dziś coraz inny modny;
Gazeciarz czarem przygód go podpira,
Czas waży, mierzy, odrzuca. Przygodny
Jego opieki walor spadł do zera.
Lecz jest bohater jeden niezawodny...¹*

Coraz liczniejsze przykłady *kampowania*, obecne dziś zwłaszcza w kulturze popularnej, sugerują konieczność przyjrzenia się idei kampowości w perspektywie „czegoś”, co można by nazwać bohaterem kampowym. Wszystko, co wiąże się z kampem, co go określa i ustanawia, dopełnia się na poziomie postaci. Bez niej nie byłoby kampu, ponieważ jako rodzaj zachowań i stylizacji, kamp zyskuje rację bytu wyłącznie w procesie ich upostaciowienia.

Ugruntowanie się zjawiska kampu w różnych przejawach sztuki sprawia, że postać kampowa to nie tylko kreacja, którą można oglądać w barach, klubach czy, jak pisał Witkowski, na ciotowskich pikietach. Skoro teoria kultury mówi o zjawiskach takich jak film kampowy, czy literatura kampowa, oznacza to, że personifikacja kampu funkcjonuje także w sztuce, co pozwala określać ją za pomocą środków przyjętych na rzecz opisu kreacji artystycznych.

Konieczność przyjrzenia się bohaterowi w kampie wynika przede wszystkim z niespójności jego teoretycznych przedstawień. Choć problematyka upostaciowienia kampu nie doczekała się jak dotąd żadnego osobnego opracowania, strzępy teorii kreujące „wygląd” jego bohaterów wprowadzają sporo zamieszania, które w konsekwencji prowadzi do nadużyć samej idei kampowości. Teorią, która znacząco skomplikowała ideę postaci w kampie jest interpretacja przedstawiająca go jako dandyzm ponowoczesności. Pomimo dookreślenia właściwości formy „dandysowskiej pozy” w kampie, metafora nazywająca kamp dandyzmem w dobie kultury masowej doprowadziła do przemieszania pojęć, wprowadzając błędne i mylące zagadnienia dla określania pozy w zjawisku kampowania.

Innymi punktami odniesienia i przedmiotami weryfikacji w rozważaniach nad upostaciowieniem kampu pozostają liczne dawne i współczesne przykłady postaci kampowej.

¹ George G. Byron, *Don Juan*, przeł. Edward Porębowicz, Warszawa 1955, s.17

Relatywizacja wielu pojęć kultury, w tym także samego kampu, doprowadziły do wyodrębnienia (się) przykładów, które nie oddają właściwej idei kampowości. Należą do nich przykłady kampu „promowane” przez kulturę popularną, lecz również dawne ikony kampowości, jak choćby Oscar Wilde, którego (nie)kampowość wymaga obszerniejszego komentarza. Na szczególną uwagę zasługują również zjawiska takie jak *drag* i figura androgeniczna, których obecność w kontekście kampu warto wyjaśnić i dookreślić.

Ukonstytuowanie się postaci kampowej na styku moderny i ponowoczesności rysuje ciekawe tło dla rozważań zarówno o samym kampie jak i jako „bohaterze”. Czas, który, jak ujął to Featherstone, charakteryzuje się „odrzuconiem narracyjnej struktury na rzecz spontaniczności i montażu; badaniem paradoksów, wieloznaczności i niepewnych otwartych właściwości rzeczywistości, a także odrzuceniem pojęcia zintegrowanej jednostki na rzecz podkreślenia unicestwionego i odczłowieczonego podmiotu”², nie wydaje się sprzyjać formowaniu stabilnych wzorców osobowych, które były domeną minionych sposobów opisu świata. Równie niesprzyjający wydaje się współczesny aparat pojęciowy, który znacząco utrudnia dziś mówienie o bohaterze.

Studia nad literaturą, filozofią i kulturą niemal zupełnie milczą w sprawie postaci. Personifikujący pierwiastek został terminologicznie i koncepcyjnie wyparty przez podmiotowość, która jest tylko fantasmagorią obietnicy o idei nowoczesnego *individuus*. Skąd zatem tak duże zainteresowanie kempem, które jest przecież zjawiskiem całkowicie opierającym się na przedstawieniu „z krwi i kości” (i jeszcze kilku drobiazgów). Może to jakaś ironiczna manifestacja tęsknoty za czasem, kiedy bohater był centrum każdego utworu, czy sztuki w ogóle? Jak bowiem inaczej uzasadnić całe to ożywienie wokół kampu i jego sposobów konstrukcji osobowości?

Odwołania do kampowych kreacji widoczne w kulturze popularnej, choć nie dostarczają wyjaśnień, stanowią silny bodziec do zastanowienia się nad ideą postaci i jej wyglądem – zwłaszcza w kontekście najnowszych teorii, które niemal całkowicie pozbawiły ją racji bytu. Dążąc do określenia kształtu i statusu bohatera w kampie, warto prześledzić te mechanizmy, które przyczyniły się do wyczerpania idei upostaciowienia w kulturze oraz te, które wskrzeszają ją za pośrednictwem dyskusji o praktyce kampu.

Rozważania nad bohaterem kampowym są poszukiwaniem postaci nie tylko dla kampu, ale dla całej bezpostaciowej i pozbawionej substancji ery po-nowoczesności. Pójście ścieżką historii wyodrębnienia się bohatera w praktyce *kamp*, jest równoznaczne z prześledzeniem,

² Mike Featherstone, *In Pursuit of the Postmodern: An Introduction*, „Theory, Culture, and Society” nr 5, 1988, s. 202. Tłum. własne.

choćby pobieżnie, losów postaci na tle innych nurtów kultury współczesnej. Punktem wyjścia dla tak określonego planu rozważań będzie zatem Romantyzm, a dokładnie bohater romantyczny, ze względu na wpisaną w niego esencjonalność oraz na wpływ, jaki wywarł na sposoby konstruowania (się) pozy, zarówno w dandyzmie jak i kampie. Romantyczne wątki pozwalają ponadto właściwie naświetlić kluczowe kwestie dla problematyki upostaciowienia; zagadnienia indywidualności, ikoniczności, stylizacji nabierają dzięki nim pełniejszych znaczeń, ukazując ideę bohatera i postaci w szerszym spectrum.

Podjęta przeze mnie dyskusja nad problematyką upostaciowienia kampowości w dużej mierze koncentruje się na tezie, która w teorii kampu sformułowana została w oparciu o metaforę dandysa. Mówiąc o kampie jako dandyzmie w dobie kultury masowej, metafora ta, wraz z jej konstrukcją, uzasadnieniem oraz oddźwiękiem w dyskusji nad kształtem wybranych zagadnień kultury, jest wewnętrznie sprzeczna i zdradza merytoryczną nieścisłość. Istnieje zatem konieczność możliwie najwnikliwszej analizy dandyzmu – od jego początków aż do odradzającej się współcześnie tradycji, która pozwoli na redefinicję postaci w kampie i pokaże, że dandyzm i kamp to dwie odrębne pozy, zestawione w teorii na drodze postmodernistycznego eksperymentu dążącego do nobilitacji niskich form kultury.

Inną, równie ważną kwestią w procesie określania „wyglądu” postaci kampowej jest miejsce kampu w kulturze popularnej. Choć problem ten ma już ugruntowane miejsce w teorii, ekspansja popu (i idąca za nią eksploatacja terenów jego pogranicza), zaciera kształt zjawisk rozwijających się na obrzeżach popkultury. Prowadzone na styku popu i kampu badania akademickie wypaczają ideę kampowania, wpływając przy tym na charakter odpowiadającej mu pozy.

Analiza problematyki upostaciowienia kampu rozciąga się zatem od dyskusji nad kondycją bohatera w dobie ponowoczesnej i ogólnym statusem jednostki, przez kwestie odradzającego się współcześnie zjawiska *neo-dandy*, ikon kampu, podróbek kampu, aż po najbliższe i najbardziej właściwe dla zjawiska kampu rodzaje manifestacji. Mam nadzieję, że określona w ten sposób anatomia kampa (postaci kampowej) pozostanie bliska idei kampowania, która przede wszystkim dąży do tego by „stawać się ciałem”.

Jednym z najsilniejszych kryzysów, jakim w czasie swojej ekspansywnej historii objawił się postmodernizm, jest bez wątpienia „kryzys reprezentacji”. Odpowiedzialnością za jego zaistnienie krytycy obarczają poststrukturalny eksperyment teoretycznej dematerializacji czy relatywizacji stałych, które z taką determinacją i trudem wypracowywały oświecone stulecie epoki nowoczesnej. Szczególne zasługi na tym polu odniosła teoria francuska; jej „Lacanowskie uwagi na temat symbolicznej konstrukcji podmiotowości, Foucaultowska proklamacja „końca człowieka”, atak Derridy na „metafizykę Obecności”, RONALDA BARTHESA „śmierć Autora”, druzgoca „precesja symulaków” Baudrillarda, „schizoanaliza” duetu Deleuze i Guattari, Loytardowski upadek „*grands récits*” modernizmu oraz obnażenie przez Cixous, Irigaray i Krivtewę męskich filozoficznych i psychoanalitycznych konstrukcji (tworów)”³, z rażącą mocą potwierdziły przekonanie, iż zaiste „wszystko, co stałe rozplywa się w powietrzu”.

Poststrukturalistyczna relatywizacja współrzędnych świata nowoczesnego i idąca za nią destabilizacja „jasnych” i „pewnych” kategorii, znacząco wpłynęła na położenie i funkcjonowanie podmiotu. Mówiąc wprost, odebrała mu moc i ubezwłasnowolniła, zmuszając do zdania się na konstrukcyjne właściwości kultury i ideologii (i ich systemy nakazów, zakazów i kar, na których kształt ma wpływ jedynie pozorny). Dodatkowo, kulturowe *fissions and fusions*⁴ rozrzedziły, czy upłynniły jego postawę i pozbawiły esencji: ludzka moralność, źródło stwarzającego pozory wolności dylematu, poprzez wpisana w nią prawo wyboru, została zastąpiona przez psychiczne (podświadome) mechanizmy zachowań. Odtąd działanie nie jest aktem woli, ale odruchem uzasadnionym prawem popędów i traum.

Taki stan rzeczy, objawiający się nie tylko literaturze, lecz również w prawie, socjologii, antropologii, historii⁵, szczególnie zaznaczył się na gruncie badań teatrologicznych. Od dłuższego czasu, bo przynajmniej od lat 70-tych dwudziestego wieku, teoretycy dramatu mówią o wyczerpaniu się czy kryzysie postaci. „Postać teatralna przeżywa kryzys. Nie jest to zjawisko nowe. Łatwo jednak zauważyć, że jej sytuacja staje się coraz

³ Elinor Fuchs, *The Death of Character: Perspective of Theatre After Modernism*, Bloomington 1996, s. 1-2. Tłum. własne.

⁴ Por. Elinor Fuchs, *The Death of Character*, dz. cyt., s. 9.

⁵ Zob. Elinor Fuchs, *The Death of Character*, dz. cyt., s. 1.

trudniejsza”⁶. W wydanej w 1996 roku książce zatytułowanej *The Death of Character*, amerykańska teatrolog, profesor dramatu na uniwersytecie w Yale, Elinor Fuchs, pisze: „postać umiera od ponad stu lat . . . jednostka została wypchnięta z centrum . . . mówiąc językiem krytyki dramatu, tak jak kiedyś Akcja [dzieła dramatycznego] została wyparta przez Postać, tak teraz Postać wchodzi w fazę zaćmienia”⁷.

Zmierzch postaci czy jej (chwilowe?) zaćmienie łączy się z kierunkiem rozwoju, jaki obrała współczesna dramaturgia. Jej nowy paradygmat to ogłoszony z końcem lat 90-tych dwudziestego wieku teatr postdramatyczny⁸. Ten *nowy teatr*⁹, jak określił go autor zjawiska, Hans-Thies Lehmann, stawiając go tym samym w opozycji do tego, co stare, to teatr nie akcji lecz scen¹⁰. To teatr, który jest „mniej sekwencją, rozwojem opowieści, a bardziej zaangażowaniem wewnętrznych i zewnętrznych stanów”¹¹.

Teatr postdramatyczny to zastąpienie dramatycznej akcji ceremonią . . . [gdzie] przez ceremonię jako moment postdramatycznego teatru, rozumie się całe spektrum ruchów i procesów, które nie posiadają referenta lecz są przedstawione z wyolbrzymioną precyzją: zdarzenia o osobliwie sformalizowanej wspólności (spójności); muzyczno-rytmiczne czy wizualno-architektoniczne konstrukty rozwoju; para-rytualne formy, jak również ceremonia ciała i obecności; emfaticznie i monumentalnie uwypuklona ostentacyjność prezentacji¹².

Postdramatyczność oznacza uwolnienie teatru od fabuły, odejście od utworu dramatycznego, odcięcie się od dramaturgii – dramatopisarstwa. To zwrot w kierunku multimedialnego performance’u, „ludycznej i autotematycznej gry”¹³, która rezygnuje z postaci, wyklucza bohatera, załamuje model relacji między treścią a jej sceniczną realizacją

⁶ Ann Ubersfeld, *Czytanie teatru*, przeł. Joanna Żurowska, Warszawa 2002, s. 87.

⁷ Elinor Fuchs, *The Death of Character*, dz. cyt., s. 7. Tłum. własne.

⁸ Teatr Postdramatyczny to nowy paradygmat teatru, zaproponowany i opisany w książce Hansa-Thiesa Lehmana, pt. *Postdramatisches Theater*, wydanej we Frankfurcie nad Menem przez wydawnictwo Verlag der Autoren w 1999 roku. Teatr postdramatyczny to termin określający tendencje w dramaturgii wraz z uwzględnieniem wyodrębniających go stylistycznych i estetycznych cech jakie ukształtowały się w teatrze awangardowym od lat 60-tych dwudziestego wieku.

⁹ Mówienie o postdramatyczności jako o nowej, przełomowej tendencji w dramacie budzi tyle samo głosów zachwytu, co oburzenia i sprzeciwu, dzieląc krytyków na dwa obozy: Lehmannowski, opowiadający się za zwrotem w teatrze, który doprowadził do zrodzenia się nowego teatralnego paradygmatu, oraz Kaegistów, którzy za Stefanem Kaegiem, twierdzą iż proponowana postdramatyczność jest jedynie wynikiem rozwoju tendencji i zmian w teatrze zapoczątkowanych już na początku dwudziestego wieku. Doskonałym komentarzem na ten temat jest artykuł Krystyny Rutkowskiej pt. „Czym jest teatr postdramatyczny?”

¹⁰ Zob. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, London 2006, s. 68.

¹¹ Tamże, s. 68. Tłum. własne.

¹² Tamże, s. 69. Tłum. własne.

¹³ Krystyna Ruta Rutkowska, *Czym jest teatr postdramatyczny?* Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2011-06-22]: <http://witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1090/1223/1367>.

w ciele/osobie aktora. Realizacji tej bowiem nie ma: jest natomiast prezentacja, która redukuje postać do ekspozycji.

Kreacje „bohaterów” (już tylko w cudzysłowie) postdramatycznych są ostentacyjnie niespójne, a jeśli przywołują znane wzorce (np. Strindbergowski, Ibsenowski), to jedynie jako opustoszałe schematy: niemożliwe staje się poznanie psychiki postaci czy dotarcie do jej pamięci, skoro pamięć okazuje się Barthesowskim śmietnikiem, a „wnętrze” pojemnikiem na medialne stereotypy, strzępy i resztki. Na scenie rezygnacja z bohatera jako osobowości owocuje specyficzną funkcją aktora. Nie odgrywa on już roli, nie wciela się w postać, lecz „wystawia na pokaz” własną fizyczność, cielesność. Jako taki zaś, niemal ekshibicjonistyczny byt materialny, nie zaprasza odbiorcy do współodczuwania, ale prowokuje do konfrontacji¹⁴.

„Bohater” nowego teatru musi pozwalać widzowi samodzielnie wyłaniać znaczenia, oddzielając czynności pośredników dramatu (*dramatic agents* – aktorów), od wrażeń, jakie te czynności wywołują czy tworzą. To właśnie stanowi o „istocie” nowego bohatera – postaci nowego teatru, która jest postacią-w-trakcie-stwarzania (*character-in-the-making*)¹⁵. Postać-w-trakcie-stwarzania, przeciwstawiona postaci-stworzonej (*character-made*), to wszystkie te rozwiązania, jakie ich pośrednik może realizować w procesie scenicznej kreacji. Element *in-the-making* odpowiada za to, że aktor rezygnuje z tych rozwiązań, by dać widzowi możliwość samodzielnego wyłaniania obrazów z prezentowanych czynności lub działań. Nie istnieją już bowiem matryce przedmiotów, zachowań i osób, które teatr mógłby powielać. Skończyła się era zamkniętych znaczeń, a wraz z jej odejściem, teatr stracił swoją nadrzędną funkcję desygnowania. Ocalenie szczątków idei bohatera dramatycznego w formule postaci-w-trakcie-stwarzania to próba utrzymania cielesnego medium i zachowania statusu postaci, przy jednoczesnym poczuciu konieczności zerwania z poglądem, że postać jest czymś arbitralnym, że została dana jako wcześniej istniejący wzorzec. „Pogląd, że postać istnieje wcześniej, jest wyrazem przekonania, że znaczenie jest dane z góry”¹⁶, a takie straciło już rację bytu. Zmierzch postaci, definiowany też jako „śmierć bohatera”, to nie eliminacja figury „ożywionej obecności” z otoczenia scenicznego artefaktu, ale przeformułowanie jej znaczeń i zasad funkcjonowania na język po-nowoczesny – w myśl ponowoczesnej idei wyczerpania, kresu – „końca” wszystkiego.

Problem krańcowości – ta niszczycielska choroba postmodernistycznego manifestu, dociera wszędzie tam, gdzie uprawiana jest myśl oscylującą wokół idei *humanitas*.

¹⁴ Krystyna Ruta Rutkowska, *Czym jest teatr postdramatyczny?*, dz. cyt.

¹⁵ Zob. Simon Shepherd i Mick Wallis, *Drama – Theatre – Performance*, London 2004, s. 183.

¹⁶ Anne Ubersfeld, *Czytanie teatru*, dz. cyt., s. 90.

Nic więc dziwnego, że dramaturgia, główny lub przynajmniej najbardziej namacalny powiernik i komentator sytuacji człowieka i ludzkości w ogóle, również boleśnie go odczuwa. Jak każda inna teoria, również teoria dramatu zмага się ze swoim „post-em” (*after theatre*¹⁷). Jego oczywistą konsekwencją jest kryzys postaci, wraz z którym teatr traci nie tylko swoją istotę ale również spowiedniczą i kaznodziejską funkcję; teatr nie jest już dla człowieka ani komentatorem, ani, tym bardziej, powiernikiem jego spraw. Te funkcje przejęły psychologia (psychoanaliza) i socjologia. Jest to znakiem tego, że paradygmat estetyczny, a w kategoriach teatru – katartyczny, wyparty został przez paradygmat społeczny.

„Wielkie narracje”, które od Oświecenia stanowiły dla zachodnich społeczeństw źródło wiedzy, nie były w stanie utrzymać swej wiarygodności. Abstrakcyjny system myślenia, za sprawą którego instytucje społeczne zwiększały swą prawomocność, przesiąknął ideałami ‘społecznego patronatu’ i ‘postępu’. Społeczeństwa wypracowały bogaty zasób ‘gier językowych’. Instytucje i branże opowiadały się za różnicami społecznych interesów, różnicami oczekiwań i potrzeb¹⁸.

W rezultacie, podmiot stał się ciałem zbiorowym. Choć hołubi się jego indywidualność (*self*) – a właściwie stara się ją wskrzeszać lub utrzymywać przy życiu – stał się on częścią systemu znaków i znaczeń, tracąc właściwą mu substancję. Reprezentują go naukowe, systemowe i ideologiczne współrzędne. Człowiek nie jest już źródłem „prawdy” o sobie i swojej sytuacji w świecie. Myśl współczesna zniosła instytucję prawdy o człowieku, prawdy o świecie, prawdy w ogóle, zastępując rzeczywistość obiektywną sceną autoprezentacji¹⁹. Istota ludzka została wyparta przez psychologiczno-społeczną formułę *ego*, które, choć pojedyncze, nie jest indywidualne. Odrywa się ono od swojego „znaczenia” i przybierając postać „znaku” pełni jego funkcje wedle przypisanej mu formuły.

Nic „na zewnątrz” i nikt „w środku”. Wewnętrzna przestrzeń znana jako „podmiot” nie jest już istotą, nie jest zamieszkującą wnętrze ludzką właściwością, lecz spłaszczonym do społecznego konstruktu czy syntaktycznego wskaźnika, niezamieszkałym bywalcem (*unoccupied occupant*) miejsca podmiotu.²⁰

Miejszem wyrażenia „ja” nie jest podmiot, cielesny wyraz uosobienia ludzkiej istoty, lecz podmiotowość, będąca postawą relacji „od – do”, wyrażającej „ja” jako istnienie wobec czy w stosunku do świata zewnętrznego. Jak z żalem napisał Barthes, “jednak dziś podmiot szuka

¹⁷ Por. Marijke Hoogenboom, Alexander Karschnia, *Na(ar) het theater - after theatre?: supplements to the International Conference on Postdramatic Theatre*, Amsterdam 2007, s. 1.

¹⁸ David Hopkins, *After Modern Art 1945-2000*, Oxford 2000, s. 198. Tłum. własne.

¹⁹ Por. Elinor Fuchs, *The Death of Character*, dz. cyt., ss. 3 i 8.

²⁰ Tamże, s. 3. Tłum. własne.

siebie gdzie indziej, a podmiotowość zdolna jest powrócić na dowolne miejsce w spirali: zdekonstruowana, rozdarta, przesunięta, bez zakotwiczenia: być może dlatego nie mówię >ja<, ponieważ ja nie jest już częścią >siebie<?”²¹.

Odpowiedzialność za taką sytuację ponoszą dwa uzupełniające się zjawiska: po pierwsze, wspomniane już w kontekście teatru, odebranie *poesis* (literaturze/sztuce) monopolu na nakreślanie sylwetki człowieka i opisywania jego funkcjonowania w świecie; po drugie, kształtowanie podmiotu w oparciu o dyskurs określonej tożsamości zbiorowej, za sprawą przejścia tej roli przez naukę (głównie socjologię i psychologię), która przesiąknięta duchem umiłowania gatunkowej systematyzacji, zapoczątkowanej jeszcze w osiemnastym wieku, zaowocowała generacją szeregu podtypów rodzaju ludzkiego. I tak, zamiast znanych po imieniu bohaterów, z którymi łatwo dało się utożsamić, dostaliśmy *homo ludens*, *homo faber*, *homo laborans*, *homo religiosus*, *homo loquens*, *homo oeconomicus*, *homo aestheticus*, *homo socius* etc., które wyznaczają tak cechy i umiejętności człowieka (jako gatunku), jak również sposoby pozajednostkowego kodowania ludzkości.

Formułowane w ten sposób kategorie społeczne i antropologiczne dodatkowo wspierał rozwijający się dyskurs psychologiczny (i psychiatryczny), który wyszedł poza granice własnej dyscypliny i znacznie się upowszechnił, zaznaczając się zarówno w języku codziennej komunikacji, jak też w literaturze i teatrze. Podobnie jak system socjologiczno-antropologiczny, system psychologiczny (głównie psychoanaliza) wypracował własną typologię, która dała się przeszczepiać na powieść i dramat, zastępując jej bohaterów figurami z teorii archetypów czy klasyfikacji traum. Zatem nie bohater reprezentuje jednostkę, ale kod czy kategoria, która go reprezentuje. Nie wpływa to jednak na budowanie spójnego obrazu podmiotu. Sygnifikacja nie jest lub nie musi być wcale tożsama z jej referencją; czasy korespondencji między *znaczącym* i *znaczonym* minęły, również, o ile nie przede wszystkim, w kontekście postaci.

Postać jest . . . punktem zbiorczym różnorodnych znaków . . . [Postać to] m i e j s c e, miejsce, geometryczne rozmaitych struktur. . . . [Jest ona] podzieln[a] i wymienn[a]: złożon[a] z elementów i jednocześnie będąc[a] elementem jednego lub wielu kompleksów paradygmatycznych. . . . [P]ostać, choć może być jednostką semiologiczną, zawsze jest tylko jednostką prowizoryczną²².

²¹ Roland Barthes, *Roland Barthes*, Paris 1975, s. 170-171. Tłum. własne. Fragment oryginału: „... aujourd’hui, le sujet se prend *ailleurs*, et la <<subjectivité>> peut revenir à une autre place de la spirale: déconstruite, désunie, déportée, sans ancrage : pourquoi ne parlais-je de <<moi>>, puisque <<moi>> n’est plus <<soi>> ? ”.

²² Anne Ubersfeld, *Czytanie teatru*, dz. cyt., ss. 90 i 91.

Postać/bohater to nie tyle jednostka semiologiczna, co przede wszystkim jednostka semiologicznie rozdarta. Reprezentując ją figura „jednostki prowizorycznej” to krańcowa postać postaci, zwłaszcza gdyby porównać ją z jej tradycyjną formą, uosobioną przez bohatera powieści bądź dramatu, o której Anne Ubersfeld pisze, że jest „postacią wieczną”²³. „Postać wieczna” i „jednostka prowizoryczna” to punkty krańcowe na drodze, jaką przeszła sama idea postaciowości: od „postaci wiecznej”, która jest „istotą, duszą, transcendentalnym podmiotem Kantowskim, uniwersalnym charakterem, wiecznym człowiekiem”²⁴, do jednostki prowizorycznej – niespójnej, niedokończonej, w której nie da się szukać ani niezmiennych prawd, ani znaczeń. Droga ta ma swoją historię z początkiem w Antyku (narodziny postaci dramatycznej), rozwinięciem w Średniowieczu (podaniach i pieśniach o bohaterach) i momentem kulminacyjnym, który z jednej strony był czasem największej świetności postaci, z drugiej zapowiedzią jej końca.

Za okres największego rozwoju postaci należy bez wątpienia uznać Romantyzm. W historii dramatu mówi się nawet o mającym wówczas nastąpić zwrocie na rzecz Bohatera, który stał się miejscem cezury między dramatem klasycystycznym i romantycznym.

Jest wiele sposobów na opisanie tego, co stało się w poprzednim przeskoku [od dramatu klasycystycznego do romantycznego], można jednak wyjaśnić to mówiąc, że dramat przeszedł spod prymatu Fabuły/ intrygi (*Plot*), którą Arystoteles nazwał „duszą tragedii”, pod prymat Postaci / Bohatera (*Character*), którą romantyczni krytycy – Friedrich Schlegel, Hegel – uznali za nadrzędny wyznacznik (właściwość) nowoczesnego dramatu.²⁵

Zmiana układu sił w utworze dramatycznym na rzecz postaci to zasługa specyfiki samej epoki Romantyzmu. Panująca w niej ideologia prymatu Wyobraźni, Wrażliwości, Wzniosłości i jednocześnie Sprzeciwu, Rewolucji, Przewrotu promowała zwrot w kierunku jednostki – jednostki *epicko* doskonałej – dając jej przyzwolenie na kształtowanie społeczeństw i zmianę biegu wydarzeń, dzięki pielęgnowanemu w niej poczuciu własnej odrębności.

Bohater romantyczny to nie kontynuacja czy kolejne wcielenie „bohatera sentymentalnego” literatury osiemnastowiecznej, jak często utrzymują badacze epoki²⁶. Jego prototyp to Rousseauowski „dobry dzikus”, *l’homme sauvage*, człowiek natury, którego

²³ Por. Anne Ubersfeld, *Czytanie teatru*, dz. cyt., s. 88.

²⁴ Tamże.

²⁵ Elinor Fuchs, *The Death of Character*, dz. cyt., s. 6. Tłum. własne.

²⁶ Por. Simon Williams, *Wagner and the Romantic Hero*, New York 2004, s. 8.

naturalność miała przede wszystkim wymiar społeczny²⁷. „Romantyk” był człowiekiem odosobnionym, wyalienowanym, zwracającym się ku naturze (w jej szerokim znaczeniu), a odwracającym się od wspólnoty ludzkiej, a właściwie od jej społecznego charakteru. Patrzył w głąb własnego wnętrza, które kultywował i które było dla niego punktem odniesienia na drodze oceny świata zewnętrznego.

Podstawą romantycznego heroizmu była wielkość „ja” (*glories of the self*), a z nią umiejętność postrzegania świata przez lustro własnego *ego* (*the mirror of his ego*)²⁸. W ten sposób, poprzez zanurzenie w naturze i poznanie oparte na sile uczuć i wrażeń, kształtował się twórczy umysł. Dziki człowiek romantyzmu to bowiem także artysta (poeta). To filozof i pustelnik, pielęgnujący epokową *Weltzschmerz*, zagorzały podróżnik odpowiadający na swój *Wanderlust*, stawiający czoło wyzwaniom żywiołów przyrody jak i swojej własnej duszy. To również bluźnierca, świętokradca, samobójca, cudzołożnik – „idiom społecznego buntu”²⁹.

Bohater romantyczny jest figurą bardzo niejednorodną. Sam Romantyzm to zjawisko szerokie i pełne sprzeczności. Jego oparty na przeciwnościach charakter obejmuje jednocześnie lub naprzemiennie występujące tendencje „rewolucyjne i kontrrewolucyjne, indywidualistyczne i wspólnotowe, kosmopolityczne, narodowościowe, realistyczne, fantastyczne, retrogradacyjne, utopijne, rebelianckie, melancholijne, demokratyczne, arystokratyczne, aktywistyczne, kontemplacyjne, republikańskie, monachijskie, czerwone i białe, mistyczne i zmysłowe”³⁰. Fakt, że ukształtowało je wielu myślicieli i twórców, odcisnął się na sposobach personifikacji jego idei. Bohater romantyczny to z jednej strony ten, który „zna samego siebie o tyle tylko, o ile zna świat, i nosi tego świadomość w sobie, a świadomość siebie – w nim”³¹, z drugiej ten, który nie „szuka szczęścia wśród ludzi”, bo „w twarzach ludzi widzi tylko wrogość”³² (Rousseau), a jeszcze innej ten, który wierzy, że aby zrozumieć świat należy najpierw zrozumieć siebie, „ponieważ my i on stanowimy u z u p e ł n i a j ą c e się połowy”³³ (Novalis). To bohater, który „samotnie idzie jak obłoki

²⁷ Por. Simon Williams, *Wagner and the Romantic Hero*, dz. cyt., s. 8.

²⁸ Por. Tamże, ss. 8 i 9.

²⁹ Por. Tamże, s. 11.

³⁰ Zob. Michael Löwy, Robert Sayre, *Romanticism Against the Tide of Modernity*, Durham; London 2001, s. 1. Tłum. własne.

³¹ J. W. Goethe, cyt. za Jerzy Prokopiuk, *Novalis, czyli ziarno przyszłości*, w: Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 19.

³² Por. J. J. Rousseau, *Przechadzki samotnego marzyciela*, przeł. Maria Gniewiewska, Warszawa 1967, ss. 49 i 161.

³³ Novalis, cyt. za Jerzy Prokopiuk, *Novalis, czyli ziarno przyszłości*, dz. cyt., s. 23.

płynące ponad góry schył” by „zatlumione ujrzyć stoki, co goszczą złote w żółć żonkile”³⁴ (Wordsworth), lecz także ten, co „lubi las lub ciche mury, lecz pragnie (nie chcąc, by ktoś myśl [mu] spaczał), w samotni paszą być i pełnić cnotę, mając w haremie pustelniczą grotę”³⁵ (Byron).

Trudno się dziwić, że postać wyparła fabułę. Zaproponowany za sprawą bohatera romantycznego układ cech przesunął ciężkość struktury samego dramatu. Z takim bohaterem, konflikt (centrum dramatycznego utworu) buduje się nie *wokół* postaci, ale *wewnątrz* niej. To bohater jest tym, który stanowi o konflikcie, jak również o tym, czy i jak zostanie rozwiązany. Już nie bogowie decydują o losie bohatera, nie oni dyktują mu warunki i prawa. Bohater romantyczny – *the self-made man* w uwznioślonym wydaniu – sam rządzi akcją, jej rozwojem, a wszelkie czynniki zewnętrzne stanowią jedynie dodatek, lub tło do jego odrębności (indywidualności).

Za zjawiskiem prymatu postaci w dobie Romantyzmu, poza rolą i znaczeniem, jaką jej bohaterowi przypisuje sama epoka, jej filozofia, lecz także późniejsza krytyka, stoją jeszcze inne czynniki, odpowiedzialne za popularyzację, a w konsekwencji popularność romantycznego bohatera. Pierwszym jest przypadający na ówczesne czasy znaczny rozwój przemysłu wydawniczego. Okres Romantyzmu uznawany jest za czas prawdziwej „eksplozji czytania”, która poprzez wzmożony dostęp do literatury, zmieniała pojęcie i znaczenie tekstu literackiego, odbioru tekstu literackiego oraz autorstwa³⁶. Wpłynęło to tym samym na znaczny wzrost autorytetu autora oraz funkcję samej literatury³⁷, umożliwiając Romantynom realizację zadania stawianego poecie oraz swojemu bohaterowi. Drugim czynnikiem jest popularność samego bohatera: innymi słowy, bohater romantyczny zwyczajnie się podobał. Jak bowiem mógł nie wzbudzać sympatii ktoś, kto „ogarnął wszystkie najważniejsze sprawy ludzkiego życia”³⁸, kto wykraczał poza schemat człowieczeństwa, przywodził na myśl mitycznych herosów, tchnął egzotyczność w szarą codzienność.

Kto tam grzmi konno po skalistej drodze? –
Wygięty naprzód, na wiatr puścił wodze,
Kopyt tętent jak grzmoty po grzmotach

³⁴ William Wordsworth, *I Wandered lonely as a Cloud*, w: *The Collected Poems of William Wordsworth*, Ware 1994, s. 187. Tłum. własne. „Samotnie szedłem jak obłoki / Płynące ponad góry schył / By zatlumione ujrzyć stoki / Goszczące złote w żółć żonkile”. (Fragment oryginału): “I wandered lonely as a cloud / That floats on high o’er vales and hills, / When all at once I saw a crowd, / A host, of golden daffodils”.

³⁵ George G. Byron, *Don Juan*, dz. cyt., s. 43.

³⁶ Por. Andrew Franta, *Romanticism and the Rise of Mass Public*, Cambridge 2007, ss. 8 i 1.

³⁷ Por. Tamże, s. 11.

³⁸ Walter Scott o *Don Juanie* Byrona, w: Julisz Żuławski, *Słowo wstępne*, dz. cyt., s. 5.

Wciąż budzą echa drzemiące po grotach.
 Koń jak kruk czarny, a na bokach piana,
 Jak gdyby świeżo z morza zszumowana,
 Wieczór już uśpił fale morskich toni,
 Ale nie serce tej dzikiej pogoni.

Groźnie na jutro niebo się zachmurza,
 Ale groźniejsza w sercu Giaura burza.

(...)

Tyś młody, blady, lecz namiętne bole
 Gorzały długo na twym smagłym czole.

(...)

Spiął ostrogami, wbiegł na wierzch opoki
 Ocieniającej głębinę zatoki,
 Obleciał wokół, znowu na dół gonił,
 Skałą od moich oczu się zasłonił.

(...)

On najpiękniejsze na niebiosach gwiazdy,
 Klnie, że zdradzają ścieżki jego jazdy.
 Zbiegając z góry, nim konia zawrócił,
 Spojrzenie straszne, jak ostatnie, rzucił³⁹.

Bohater romantyczny, zwłaszcza jego byroniczna odmiana, był uosobieniem i spełnieniem tych sprzeczności i pasji, których nie dopuszczał obyczaj i społeczne prawa epoki. Był wyrazem i uprzedmiotowieniem tęsknoty za barbarzyństwem początku czasów oraz średniowiecznym szlacheństwem i rycerskością. W figurze bohatera romantycznego spotykali się wojownik i księżę, rozbójnik i poeta, dlatego też uosabiała ona „najbardziej romantyczne wzory i pojęcia heroizmu, włączając . . . buntownicze postaci *Sturm und Drang*, >gotyckiego łotra<, >szlachetnego odszczepieńca<, wszechobecnych w popularnym melodramacie, a także udręczone, wyobcowane postaci, otwarcie lekceważące prawa boskie i ludzkie”⁴⁰.

Pojawieniu się w Romantyzmie bohatera wyposażonego w silne cechy oscylujące wokół kategorii wyjątkowości i wybraństwa, towarzyszyła bardzo konkretna motywacja. Wynikała ona ze strachu, który materializował się wokół poczucia utraty, schyłku czy końca „ludzkich” wartości. „Romantyczną wizję charakteryzuje bolesne i melancholijne przekonanie, że nowoczesna rzeczywistość utraciła coś cennego, tak na poziomie jednostki,

³⁹ George G. Byron, *Giaur*, przeł. Adam Mickiewicz, Warszawa 1984, s. 40.

⁴⁰ Simon William, *Wagner and the Romantic Hero*, dz. cyt., s. 11. Tłum. własne.

jak i całej ludzkości: pewne zasadnicze ludzkie wartości zostały odosobnione. To odosobnienie, mocno wyczuwalne, jest doświadczane jako wygnanie”⁴¹. Romantyczny proces konstruowania postaci wyrażał chęć zatrzymania tych rozmywających się cech. W pierwszych słowach *Don Juana*, Byron pisze: „Szukam . . . bohatera. Trudno o to, bo dziś coraz inny modny”⁴². Również Wagner, którego opery to prawdziwy hołd złożony potędze postaci, widział to rodzące się zagrożenie końca. Swoje pretensje kierował po adresem rozwoju treści, form i technik scenicznych, zwłaszcza tych wypracowanych na drodze operowej adaptacji. W dziennikach, uskarżał się, że postaciom współczesnej mu sceny brakuje pasji. O aktorach operowych mówił, że to „muzyczne-pudła” odtwarzające melodie włożone tam przez kompozytorów. O samej operze pisał zaś, że to widowisko, pozbawione pierwiastka poetyckiego, skoncentrowane wokół aktorów, których indywidualna, a przez to drażniąca i rozpraszająca interpretacja postaci, odsuwa ją od zamysłu jej twórcy⁴³.

Postać, jakiej pragnęli Byron i Wagner była tą, która zatrzymuje „ideały” przeszłości; tą, która jest wyrazem „nostalgii za utraconym rajem”, której towarzyszy „poszukiwanie tego, co odeszło . . . dla odtworzenia idealnego minionego stanu rzeczy”⁴⁴. Wagner i Byron (tak jak inni romantyczni twórcy) sięgali po ugruntowane wzorce: skandynawskiej mitologii, średniowiecznych podań (Wagner: Tannhäuser, bohaterowie *Latającego Holendra*, Siegfried), legend Wchodu i Orientu (Byron: Salim, Giaur, Childe Harold). Tworzyli postaci, które obejmowały i oddawały złożoność ludzkiej sytuacji, wraz z towarzyszącą jej scenerią,

od chaosu problemów i poglądów filozoficznych swojej epoki, poprzez trafne oceny całego wachlarza aktualnych wydarzeń i aktów politycznych, poprzez jasne obrazy społecznego układu sił – aż do panujących obyczajów i ich prawdziwego rozwoju, aż do konfliktu obłudy i fałszu z prawdą o współczesnym życiu i aż do naturalnych uderzeń serca⁴⁵.

Co zatem stało się z konstruktem tak wyraźnym, że dziś, jak mówi teoria dramatu, niemal nie ma po nim śladu? Śmierć postaci, następująca stopniowo ale wyraźnie wraz z końcem epoki romantycznej, zadziwia tym bardziej, że panująca po niej moderna szczerze fascynowała się jej spuścizną, zwłaszcza w osobie i twórczości Byrona. Byron to postać międzyepokowa, która oddana ideałom romantyzmu, znacznie przekraczał swoją epokę, skłaniając się w swej literackiej praktyce do zasadniczych odstępstw w interpretacji czy

⁴¹ Michael Löwy, Robert Sayre, *Romanticism Against the Tide of Modernity*, dz. cyt., s. 21. Tłum. własne.

⁴² George G. Byron, *Don Juan*, dz. cyt., s. 17.

⁴³ Por. Simon William, *Wagner and the Romantic Hero*, dz. cyt., s. 20.

⁴⁴ Michael Löwy, Robert Sayre, *Romanticism Against the Tide of Modernity*, dz. cyt., s. 23. Tłum. własne.

⁴⁵ Juliusz Żuławski, *Słowo wstępne*, dz. cyt., s. 5.

realizacji jego najważniejszych pojęć. Jeśli przyjrzeć się zaproponowanej w 1949 roku przez Welleka wykładni Romantyzmu, (na długo opanowującej krytykę romantyczną), w której podstawą widzenia dla poezji jest wyobraźnia, dla świata natura, a dla stylu poetyckiego symbol i mit⁴⁶, Byron okazuje się być raczej nie-romantyczny. Jak pisał Jerome J. McGann w *Byron and Romanticism*, „>wyobraźnia< to stanowczo *nie* Byronowski pogląd na źródło poezji, >natura< to nie jego >widok (okno) na świat< Byron to zdecydowanie kosmopolityczny pisarz, a jego styl jest bardziej oratorski i potoczny, niż symboliczno-mityczny”⁴⁷. Byron, chociaż przyjmował romantyczne konwencje, zdradzał je albo rozbijał. Choć odwoływał się do romantycznych środków wyrazu (romantycznego sposobu obrazowania świata), kierował się nie szczerością uczuć, ani potrzebą odnalezienia prawdziwego, idealnego „ja”, ale raczej potrzebą „eksperymentu”. Tym też inspirował Baudelaire’a⁴⁸.

Byron jest poetą romantycznym, ponieważ dziedziczy romantyczny styl wyrażania siebie (własnego ‘ja’), jednak dla Baudelaire’a staje się poetą masek i póz, manipulatorem własnych podmiotowości. Ból, przyjemność, życzliwość czy okrucieństwo, dobro czy zło: wiersz (jako taki), sam decyduje, co wybrać spośród ludzkich uczuć i to jak ukazać podmiot-poetę oraz czytelnika⁴⁹.

Baudelaire dostrzega, że w twórczości Byrona, zwłaszcza w jego poezji, „Teatralność zastępuje Szczerść jako miarę romantycznego stylu”⁵⁰. Widzi w tym załączki „zimnego stylu dandysowskiego poety, który podąża za każdą odmianą uczucia – bólem, przyjemnością, życzliwością i okrucieństwem”⁵¹, które wyraża nie za pomocą uzewnętrzniającego się „ja”, ale maski, jako nowego ekwiwalentu szczerści. Dla dandysowskiego poety czy pisarza szczerść to nie transparentność uczuć, lecz językowa stylizacja, leżąca pomiędzy nim a jego równie przesiąkniętym hipokryzją czytelnikiem⁵². Nie o bohaterze zatem mówimy, ale o stylizacji. W miejsce bohatera pojawia się jego usztuczony duplikat, pozbawiona naturalnej wartości nowa wersja, która przeformułowuje jego romantyczne znaczenie. Postać to jej stylizacja (teatralność), która staje się odtąd podstawą (samo)wyrażania(się) bohatera oraz kształtowania jego relacji ze światem. Jak ujął to Jauss:

⁴⁶ Koncepcja ta pojawiła się w wydanej w 1949 roku pracy Rene Welleka pt. *Concepts of Criticism*.

⁴⁷ Jerome J. McGann, *Byron and Romanticism*, Cambridge 2002, s. 238. Tłum. własne.

⁴⁸ Por. Tamże, ss. 94 i 95.

⁴⁹ Tamże. s. 95. Tłum. własne.

⁵⁰ Tamże. Tłum. własne.

⁵¹ Tamże. ss. 94 i 95. Tłum. własne.

⁵² Por. Charles Baudelaire, *Au Lecture*, w: *The Flowers of Evil / Les Fleurs du Mal*, pod redakcją Wallace’a Fowliego, New York 1992, s. 18. Baudelaire, pisząc *Fleurs du Mal* inspirował się tak twórczością jak i postacią Byrona. W nim właśnie po raz pierwszy dostrzegł figurę poety anonimowego.

Jedynie estetyczna wrażliwość wznosi współczesnego człowieka ponad jego upadłą naturę i pozwala mu, poprzez wspinanie się po stopniach imaginacji, osiągnąć „z wielokrotnienie własnej osobowości” . . . „Nowy Adam” mógłby więc zostać ukształtowany sztucznie, czyli przeciwko naturze. . . .⁵³

Modernistyczna redefinicja bohatera (odbywająca się również w kontekście redefinicji poety i czytelnika), to także następstwo realizowanych wówczas nowatorskich pomysłów w sztuce oraz przewrotu w dramacie. Naturalizm i symbolizm, rozwój dramatu psychologicznego i poetyckiego, a także zjawiska takie jak ‘Teatr Okrucieństwa’ (Artaud), ‘Teatr Alienacji’ (Brecht), ‘Teatr Absurdu’, ‘Teatr Niedorzeczności’ (Ludlam), jak i eksperyment dadaistyczny (teatr plastyczny), stopniowo osłabiały bohatera, poprzez nasilający się w nich motyw rozpadu jednostki lub jej determinacji przez czynniki niezależne. Dodatkowo, przedstawiona w nich wizja „meta-światów” – całkowicie odmiennych od znanej dotychczas i oswojonej rzeczywistości fizycznej, pogłębiała ten kryzys, wkładając wewnętrznie poszatkowaną, fragmentaryczną postać w scenerię rozdartego porządku świata, którego pełną załamań, nieciągłości i luk budowę, potwierdzały coraz to nowe odkrycia z zakresu fizyki⁵⁴.

Artyści modernistyczni podejmują próbę złamania władzy skonwencjonalizowanych dziewiętnastowiecznych trybów percepcji nad umysłem czytelników, skłaniając swych odbiorców do stawienia czoła alternatywnemu „meta-światowi”, którego natura wykracza poza konwencjonalną zasadę rzeczywistości. W ten sposób stawiają odbiorcę wobec konieczności ponownego przemyślenia jego własnych kategorii epistemologicznych, a w ostatecznym rozrachunku także ontologicznych. Ujmując rzecz inaczej: modernistyczne poczucie, iż rzeczywistość grozi wyrwaniem się spod kontroli, generuje teksty, które tak poprzez swą treść, jak i formę, mają na celu wstrząśnięcie odbiorcą, zmuszenie go do stawienia czoła owemu wglądowi wraz ze wszystkimi jego konsekwencjami⁵⁵.

Trwające od prawie stu lat przekonanie o bezsilności jednostki i postrzeganie jej niemal wyłącznie w masowym kontekście zapewniło skuteczną śmierć figurze postaci. W miejsce bohaterów wszedł *podmiot* – nowy symbol ludzkiej kondycji, który donikąd nie zmierza, za niczym nie tęskni, wegetuje, czeka, ulega konsumpcyjnemu otępieniu, stopniowej brutalizacji, a wszystko to w atmosferze zbliżającej się nuklearnej lub ekologicznej katastrofy.

⁵³ Hans Robert Jauss, *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*, przeł. Piotr Bukowski, w: *Odkrywanie modernizmu*, pod redakcją Ryszarda Nycza, Kraków 1998, s. 47.

⁵⁴ Por. Richard Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. Paweł Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu*, dz. cyt., ss. 93 i 94.

⁵⁵ Tamże, s. 100.

Funkcja teatru w obrazowaniu ludzkiej kondycji nie tyle się zatem skończyła, ile przybrała w swej wizji mało spektakularny, a na pewno mocno rażący i przytłaczający kształt.

W obronie „godności” człowieka (i bohatera), w obronie marzenia o człowieczeństwie w przednowoczesnym rozumieniu, staje proza – zwłaszcza literatura popularna, a z czasem komiks i film. Zapełniając wakat po postaci superbohaterem, powraca do romantycznej formy bohatera, nadając mu neo-romantyczny wymiar.

Senor Zorro, huh? Czy raczej, Pan Lis! Wydaje mu się, iż uwierzę, że jest rzeczywiście tak przebiegły jak to zwierzę! . . . Biega po całym El Camino Real niczym górska koza! I jak mówią, nosi maskę i wymachuje szpadą! Jej końcem nakreśla literę ‘Z’ na policzku wroga. Nazywają to znakiem Zorro! Ładna mi szpada, nie ma co! Ale tak bym się jej nie zarzekał – bo nigdy jej nie widziałem! Nie robi mi przysługi, ażeby mi ją pokazać! Bo jego rozbój nigdy nie miał miejsca tam, gdzie w pobliżu jest Sierżant Pedro Gonzales!⁵⁶

Determinacja i rozmach z jakimi literatura popularna usiłuje podtrzymywać status postaci (wraz z ideą „bohaterstwa”), wydaje się odpowiadać sile procesu jej unicestwiania w dramacie i teorii kultury. Powieść – zwłaszcza detektywistyczna, fantasy i science-fiction, a także film – szczególnie western i produkcje sensacyjne, wraz z obrazkową narracją komiksów, reinkarnują wielkich herosów od czasów Wielkiej Depresji do dnia dzisiejszego. A wszystko po to, aby przywrócić wiarę w istnienie jednostki. Aby tego dokonać, nadają swym bohaterom ponadludzki wymiar. Robią to jednak tak, by nie zatracić ich ludzkiego wymiaru. Superbohater, choć naznaczony pierwiastkiem niezwykłości, to nadal „jeden z nas”. Mimo, że często poza prawem, poza schematem społecznym oraz społeczną, a nawet ludzką konwencją, to nadal członek i przedstawiciel ludzkiej wspólnoty: samotny kowboj, detektyw-dziwak, lekarz odmieniec, czy wreszcie, człowiek pajak lub oswojony wampir, lecz uczłowieczony, identyfikujący się czy identyfikowany z przednowoczesną ideą człowieczeństwa.

Superbohater to jednak figura prowizoryczna – powierzchowna. Jest ona wyłącznie próbą ucieleśnienia tłących się jeszcze gdzieś tam marzeń o powrocie człowieka. Tak też należy rozumieć śmierć bohatera, która nie oznacza unicestwienia, ale przeformułowanie idei upostaciowienia; która sprowadza bohaterów ze sfery *realnego* w sferę *wyobrażeniowego*. Bohater nie jest spełnieniem, ale wyrazem nieustannej tęsknoty za jednostką, za człowieczeństwem. Ta tęsknota podtrzymuje pamięć, a z nią również istnienie postaci, chroniąc ją przed zniknięciem. „Postać może być do pewnego stopnia traktowana jako

⁵⁶ Johnston McCulley, *The Mark of Zorro*, New York 1998, s. 4. Tłum. własne.

abstrakcja, granica, miejsce spotkania różnych serii czy funkcji niezależnych albo jako zbiór elementów nieautonomicznych, nie możemy jednak zaprzeczyć jej istnieniu”⁵⁷.

⁵⁷ Anne Uberdfeld, *Czytanie Teatru*, dz. cyt., s. 92.

Dramatyczne ogłoszenie śmierci postaci nie jest, jak to już zostało powiedziane, równoznaczne z unicestwieniem samej figury bohatera. Przeniesienie go w scenerię innej narracji (powieściowej czy filmowej), nie oznacza jego końca, ale zmianę jego statusu, na co wskazują liczne bohaterskie, tak praktyczne jak i teoretyczne, ponowoczesne poszukiwania jego formuły zwłaszcza w obrębie kultury popularnej.

Jednym z ponowoczesnych tropów *post*-bohatera jest powołana przez Sontag w 45. punkcie *Notatek o kampie* postać „współczesnego dandysa”. Za jej pomocą, Sontag definiuje kampa jako „współczesny dandyzm” (*modern dandyism*) – dandyzm w czasach kultury masowej⁵⁸. Dokonuje tym samym próby przeszczepienia idei dandyzmu na rodzący się wówczas grunt ponowoczesny (jaką bowiem inną *nowoczesność* może mieć na myśli, jeśli nie wschodzącą również przy jej udziale *post*-modernę), gdzie ponowoczesność objawia się jako „afirmacyjna wizja modernizmu”⁵⁹ nawiązująca romans ze wszystkim co proste i niskie, co dąży do przekraczania i zacierania granic we wchodzącym wówczas w życie paradygmacie od-różnicowania⁶⁰.

Gest Sontag to nic innego jak próba ustanowienia jednego z mitów ponowoczesnej indywidualności. Czym bowiem innym, jak nie mitem (z definicji pełnym niedomówień i pobożnych życzeń, które skłaniają do manipulacji) jest reinkarnacja dandysa mająca się dokonać poprzez translację jego oryginalnego wczesno-modernistycznego brzmienia na ponowoczesną rzeczywistość, która jako kontynuacja niedokończonego projektu moderny, ma go przenieść ze sfery wyobrażenia w sferę realizacji – ze sfery ziszczającej się wizji w sferę głębokiego doświadczenia.

Sontag formułuje swój mit na samym początku rodzenia się przełomowego *post*, któremu wówczas towarzyszy entuzjazm typowy dla każdych narodzin, a któremu obecnie perspektywa pięćdziesięciu już prawie lat może, lub przynajmniej powinna, stawiać pewne pytania. Co znaczy dziś tamto „współczesny”? I czym w jego kontekście staje się dandyzm, który po dziś dzień funkcjonuje w tradycyjnie przypisywanej mu postaci, a który jako

⁵⁸ Por. Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 320.

⁵⁹ Por. Marshall Berman, *Wszystko, co stałe rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. Marcin Szuster, Kraków 2006, s. 38.

⁶⁰ Por. Ryszard Nycz, *Słowo Wstępne*, w: *Odkrywanie Modernizmu*, dz. cyt., s. 15.

„mit indywidualności” wymaga dookreślenia statusu i idei samej indywidualności, także w perspektywie obecnego znaczenia terminu „współczesny”.

Indywidualność (jako stan czy właściwość) oraz ściśle związany z nią przymiotnik „indywidualny”, konotujący znaczenie odrębności (które miałyby także określać stosunek do tego, co wspólnotowe lub społeczne), to wyrazy pochodzące od łacińskiego *indivīduālis*, *indivīduus*, powstałych ze zlepku *in* (NIE) + *dīviduus* (PODZIELNY). Definiują określany nimi podmiot jako „niedający się podzielić”, przypisując mu tym samym swego rodzaju stałość i jednolitość. Jeśli ta definicja ma być wyrazem spójności charakteryzującej istotę ludzką, to jej natura jest niestety z założenia daremna.

Pojęcie *indivīduus* weszło do użycia wraz z początkiem siedemnastego wieku⁶¹. Zanim na dobre zadomowiło się w języku, zostało podważone przez Kartezjański antropologiczny dualizm ciała i duszy⁶². Nie ma więc mowy o żadnej spójności. *Indivīduus* to nie *niepodzielność*, bo nie ona wyraża odrębność „rzeczy myślącej, która wątpi, pojmuje, twierdzi, przeczy, chce, nie chce, a także wyobraża sobie i czuje”⁶³. Funkcję tą sprawuje jaźń, samostanowiąca o sobie za sprawą „niezależnego”, myślącego rozumu, ale rozdarta między sferą cielesną, uwikłaną w relacje przyczyn i skutków, oraz umysłową, która jest dla niej źródłem autorefleksji. Historia indywidualności to historia „ja” funkcjonującego w świecie – „ja” rozdartego (brzmi romantycznie), które z natury, z istoty nazwy ma być niepodzielne (niedekonstruowalne?), a które od razu zostaje rozbite na dwa przeciwległe (i nie zawsze przyciągające się) bieguny: ciała i umysłu, działające na zasadach *profanum* i *sacrum*.

Od momentu pojawienia się idei indywidualizmu stał się on szczególnie pożądanym kulturowym i politycznym produktem (podsycanym dla potrzeb zasilanego nowym rodzajem rynkowości indywidualistycznego społeczeństwa zachodniego, jaki zrodził się po upadku systemu feudalnego), o wzmożonym znaczeniu w wybranych okresach dziejowych⁶⁴. Perspektywa historyczna, pokazująca ewolucję rozwoju idei *indivīduus*, w której wczesno-nowoczesne „ja” Kartezjańskie, wyłonione ze snu w postaci *cogito*, różni się od ponowoczesnego (żeby nie powiedzieć późnonowoczesnego) kształtu, jaki przybiera ono w formie „stosunku do”, narzucanej przez *dictum* zasady podmiotowości. Czym innym

⁶¹ Zob. Ian Watt, *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge 1996, s. 120.

⁶² Por. René Descartes, *Rozprawa o metodzie*, przeł. Wanda Wojciechowska, Warszawa 1988, s. 39. „Tak, że to oto *Ja*, czyli dusza, dzięki której jestem tym, czym jestem, jest całkowicie odrębna od ciała i jest nawet łatwiejsza do poznania niż ono, a nadto, gdyby nie było wcale ciała, dusza nie przestała by być tym wszystkim, czym jest.”

⁶³ René Descartes, *Medytacje o pierwszej filozofii*, przeł. Maria Ajdukiewicz, Kraków 1948, s. 24.

⁶⁴ Por. Ian Watt, *Myths of Modern Individualism*, dz. cyt., ss. iii, xiii.

bowiem jest siedemnastowieczne Kartezjuszowe *Je*, którego „całą istotę czy naturę stanowi wyłącznie myślenie i która dla swojego istnienia nie wymaga żadnego miejsca i nie zależy od żadnego przedmiotu materialnego”⁶⁵, a czym innym postmodernistyczne „*Ja*”, umiejscowione zawsze w relacji „do” i „od”: świata, ideologii, wreszcie samego siebie – relacji, której zasadniczą cechą jest brak jakichkolwiek właściwości. Czym innym jest wyłaniająca się już w Renesansie świadomość istnienia poza państwowością, rasą, grupą społeczną, które do tamtej pory były wyznacznikami tożsamości, a czymś zupełnie innym stan funkcjonowania w okolicznościach, w których brak jest zasadniczych punktów odniesienia (jak chociażby język), a które sprzyjają narastaniu zależności w układzie stosunków wewnątrz i na zewnątrz jednostki.

Przekonawszy się, że istotą *individuus* nie jest jego niepodzielność, postmodernizm zrywa z ideą jednostki. Uśmierca ją (Jameson) – jak wszystko wokół – odrzucając jej nowoczesną (burżuazyjną) postać z silnym trzonem (*central core*) i nadrzędną motywacją pochodzącą głównie od „mocy rozumu”⁶⁶.

Postmodernizm odrzucił koncepcję jednostki lub ‘podmiotu’, panującą w myśli zachodniej przez ostatnich kilka stuleci. Dla tej ostatniej, był uprzywilejowanym bytem w samym sercu kulturowego procesu. . . . Dla postmodernistów podmiot jest istotą niekompletną (*fragmented*), pozbawioną trzonu tożsamości, która ma być postrzegana raczej jako proces w ustawicznym stanie rozpadu, aniżeli trwała tożsamość czy jaźń, która pozostaje niezmienną w czasie.⁶⁷

Wielu teoretyków zajmujących się zagadnieniem indywidualności uważa ją za twór nie tyle wewnętrznie sprzeczny, ile właściwie niemożliwy. W książce zatytułowanej *Impossible Individuality*, Gerald N. Izenberg wskazuje, że nawet w Romantyzmie, momencie uważanym za apogeum jednostkowości, filozofia zmagą się ze sprzecznościami wewnątrz idei *individuus*, widząc w niej z jednej strony poszukiwanie odrębności, z drugiej zaś uparte dążenie do tego, co wspólne. Sprzeczne cele „nie-podzielnego” obecne są w poglądach Kanta (autonomiczna moralność dla budowania moralności uniwersalnej), Schleiermachera (rozwój jednostki, jako najwyższa forma w procesie uspołecznienia) i Humboldta (samodoskonalenie dla społecznego dobra i społecznego zjednoczenia)⁶⁸.

⁶⁵ Por. Kartezjusz, *Rozprawa o metodzie*, dz. cyt., s. 39.

⁶⁶ Por. Stuart Sim, *Names and Terms. The Icon Critical of Postmodern Thought* [w:] *The Routledge Companion to Postmodernism*, London 2001, s. 336.

⁶⁷ Tamże, ss. 366-367. Tłum. własne.

⁶⁸ Por. Gerald N. Izenberg, *Impossible Individuality: Romanticism, Revolution and the Origins of Modern Selfhood, 1787 – 1802*, Princeton, NJ 1992, ss. 22 i 27.

Konflikt wewnątrz *ja*, jak opisuje go Schleiermacher, wydaje się dostatecznie jasny. Z jednej strony, każdy człowiek pragnie być istotą osobną, oddzieloną od wszystkiego (i wszystkich), oraz wyjątkową (*unique*); z drugiej zaś, pragnie utracić swą indywidualność i dać się wszystkiemu pochłoniąć. . . . Podobnie Humboldt czynił z indywidualności źródło więzów, które bardziej łączą istoty ludzkie aniżeli izolują je wewnątrz własnego ego Możliwość zaistnienia wyjątkowości (*uniqueness*) i jej harmonijny rozwój ma dwa zasadnicze uwarunkowania: wolę działania i różnorodność sytuacji Odwołanie się Humbolta do odwiecznych nakazów rozumu wskazuje na ten sam Kantowski nacisk jaki wyraża Schleiermacher w przekonaniu, że indywidualność jest podstawą uniwersalnej etyki⁶⁹.

Romantyczne myślenie o jednostce nosi w sobie ślady Leibnizowskiej teorii o wszystko stanowiącej monadzie („monada jest kosmosem”), która to monada ma być podstawą każdego rozszerzenia, podwaliną (i przyczyną) każdej własności zbiorowej. Zdaniem Izenberga, *Absolut* Schlegela to nic innego jak suma sposobów, które dzięki działaniu pozwalają ludziom i rzeczom odnaleźć kosmos, a poznanie Fichtego to odkrywanie świata z perspektywy ludzkiej podmiotowości, której świadomość, oraz związane z nią możliwości poznawcze, stają się jedynie słusznym źródłem dla wspólnej prawdy o świecie⁷⁰.

Ideę o niespójnym statusie *individuus* podtrzymują Löwy i Sayre (choć ich założenia rozmiągają się nieco z założeniami Izenberga⁷¹). Krytycy wywodzą genezę *individuus* z narodzin kapitalizmu, która to perspektywa o tyle pogłębia kryzys samego pojęcia, że umiejscawia je w centrum systemu, co z góry udaremnia zakładaną przez niego niezależność. Löwy i Sayre sprzeciwiają się uznawaniu romantycznej „egzaltacji podmiotowości” za nadrzędną cechę romantyzmu, widząc w niej wyłącznie „jedną z form oporu wobec reifikacji”⁷².

Löwy i Sayre posługują się wprowadzoną przez Simmel’a typologią indywidualności, która wyróżnia jakościową indywidualność wyjątkowości [*Einzigkeit*] i przeciwstawną ilościową indywidualność pojedynczości [*Einzelheit*]⁷³. Ta pierwsza to, zdaniem autorów, indywidualność romantyczna, ta ostatnia natomiast, to odzwierciedlenie pierwotnego, osiemnastowiecznego rozumienia jednostkowości. Dziejowe wyodrębnienie tych dwóch przejawów indywidualności konfrontuje oświeceniową figurę jednostki odrębnej z indywidualnością podmiotową (subiektywną) epoki następnej. Zdaniem autorów

⁶⁹ Gerald N. Izenberg, *Impossible Individuality*, dz. cyt., ss. 18 i 27.

⁷⁰ Tamże, s. 56.

⁷¹ Izenberg postrzega Romantyzm jako centralny punkt dla narodzin nowoczesnej tożsamości. Löwy i Sayre, przeciwnie, patrzą na okres romantyzmu jako na wyraz wielowymiarowego sprzeciwu wobec idei nowoczesności, którą sam współtworzy – por. Michael Löwy, Robert Sayre, *Romanticism Against the Tide of Modernity*, dz. cyt., s. 18.

⁷² Por. Michael Löwy, Robert Sayre, *Romanticism Against the Tide of Modernity*, dz. cyt., s. 25.

⁷³ Por. Tamże oraz Gerald N. Izenberg, *Impossible Individuality*, dz. cyt., s. 4.

„romantyzm reprezentuje bunt uciśnionej, sterowanej oraz zniekształconej podmiotowości”⁷⁴. Bunt ten zachodzi na skutek rozwoju i eksploracji jednostki, która zwraca się do własnego „ja” i z jego perspektywy, i za jego pomocą, dokonuje oceny swojej zewnętrznej sytuacji. Romantyczne „ja” to „ja” zdolne do rozpoznawania i nazywania swojej sytuacji, wraz z rozpoznaniem okoliczności, jakie nakładają na jednostkę niezależne od niej mechanizmy. To „ja” samodzielnie weryfikujące, „ja” oddzielające racje arbitralne od racji wewnątrz siebie, to „ja” samo o sobie stanowiące. „Tym, którego byt lub istota polega na przyjmowaniu własnego istnienia, jest „ja” jako podmiot *absolutny*”⁷⁵ – pisał Fichte w Teorii Wiedzy. Wtórował mu Schlegel, mówiąc: „Nie ma nic nieskończonego z wyjątkiem Ja”⁷⁶.

W kontekście rozważań nad mitem ponowoczesnej indywidualności, a dokładnie nad jego wykładnią w postaci kamp-u(a) – dandysa w kulturze masowej, romantyczne znaczenie *individuus* wydaje się ważne o tyle, że można je uznać za decydujące dla rodzącej się w dziewiętnastym wieku idei dandyzmu. Właśnie wtedy, w dobie epoki romantycznej, mniej więcej w jej połowie, Beau Brummell wprowadza w Anglii wzorzec osobowy, któremu udaje się zdominować nie tylko styl angielskiej Regencji, ale też wiele następnych trendów i mód⁷⁷. Mimo że pełnię swojego rozwoju dandyzm osiąga dopiero w modernizmie, należy w nim widzieć kontynuację kultu romantycznego, sprawczego „ja”, które, choć nie do końca gwarantuje niezależność (bo wbrew zakładanej spójności zdradza pewną podzielność), pozwala się traktować jako ten rodzaj odrębności, która podtrzymuje (czy pozwala zachować) etos samej idei jednostkowości.

Individuus późnego Romantyzmu osiąga status retorycznego narzędzia, dyskursywnej formy, stylistycznego zabiegu, które stają się podstawą dla wyrażania indywidualności w subiektywizującej podmiot modernie. Dandyzm reprezentuje część opisanej przez Shepparda modernistycznej „inflacji *ego*”, usiłującego „uodpornić się na wpływy zewnętrzne” poprzez manifestujący je *Ich-Dramen*⁷⁸. Uwidacznia się to w sposobie modernistycznej narracji:

Głupota nie jest moją mocną stroną. Widziałem wielu ludzi; byłem w wielu krajach; wziąłem udział w licznych przedsięwzięciach bez żadnego entuzjazmu; jadałem niemal codziennie; posiadałem wiele kobiet. Mogę teraz przywołać w pamięci kilka tysięcy twarzy, dwa lub trzy wielkie widowiska oraz

⁷⁴ Michael Lowy, Robert Sayre, *Romanticism Against the Tide of Modernity*, dz. cyt., s. 25. Tłum. własne.

⁷⁵ Por. Gerard N. Izenberd, *Impossible Individuality*, dz. cyt., s. 102.

⁷⁶ Por. Tamże, s. 57.

⁷⁷ Nie dotyczy to wyłącznie sfery ubioru, typu elegancji czy kodu zachowań i manier, lecz również twórczych (literatura) i poza twórczych sfer życia.

⁷⁸ Richard Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, w: *Odkrywanie Modernizmu*, dz. cyt., s. 110.

treść może dwudziestu książek. Nie zatrzymałem z nich ani tego, co najlepsze, ani co najgorsze: ale co mogło, pozostało ze mną. Podobna arytmetyka zaoszczędza mi niespodzianek na starość. Mógłbym również policzyć zwycięskie momenty mojego umysłu i wyobrazić je sobie łączone, zmieszane, dające obraz *szczęśliwego* życia. . . ale myślę, że zawsze dobrze się oceniałem. Rzadko traciłem z oczu obraz samego siebie; nie lubiłem się i wielbiłem się; tak też się razem zestarzeliliśmy⁷⁹.

Ta, jak nazwał ją Sheppard, „odzierająca z [iluzji] analiza jaźni”, przybierająca kształt autoportretu i zaznaczająca indywidualną tożsamość wobec tożsamości zobiektywizowanej, to wyraz „załamania się symbiotycznej relacji między stabilną jaźnią a uporządkowanym światem”⁸⁰. Z czasem jednak stabilność jaźni zostaje zachwiana, prowadząc do dalszej alienacji podmiotu wobec wszelkich manifestacji rzeczywistości obiektywnej.

Modernistyczne rozumienie *individuus* nie oznacza wyłącznie upodmiotowienia go na drodze obezwładniającego doświadczenia melancholii i rodzącego nieufność i dystans znudzenia. To również wyobcowanie związane z nasilającą się świadomością niekontrolowanej natury jaźni oraz odejścia Boga, który przestaje być wzorem indywidualności, ponieważ w ogóle „przestaje być”.

W dobie wysokiego modernizmu, *individuus* osiąga status obcego. Obcość ta nie desygnuje jednak wyłącznie oderwania jednostki od pewnych stałych metafizycznych struktur odniesienia. Modernistyczna (czy może bardziej ogólnie: późno-nowoczesna) alienacja wynika z paradoksu powstałego na skutek sprzecznych dążeń nowoczesności, jakimi są z jednej strony podnoszenie statusu podmiotowości, z drugiej nieustanne kwestionowanie jej za sprawą licznych procesów pozostających poza wpływem pojedynczego człowieka. Szczególnie istotna jest tu postępująca dehumanizacja – skutek dynamicznego rozwoju przemysłowego i zmiany systemów ekonomicznych. Krytyka nowoczesności dwudziestego wieku mówi o „instytucjach totalnych”, „porządkach ekonomicznych”, „żelaznych klatkach”⁸¹, w obliczu których człowiek staje się jednowymiarową masą pozbawioną umiejętności samodzielnego myślenia i wyrażania się⁸². Jak pisze Marshall Berman, „u Webera, podobnie jak w futurystycznych i techno-sielankowych formach modernizmu,

⁷⁹ „La bêtise n'est pas mon fort. J'ai vu beaucoup d'individus; j'ai visité quelques nations; j'ai pris ma part d'entreprises diverses sans les aimer; j'ai mangé Presque tous les jours; j'ai touché à des fammes. Je revois maintenant quelques centaines de visages, deux ou trios grandes spectacles, et peut-être la substance de vingt livres. Je n'ai pas retenu le meilleur ni le pire de ces choses: est resté ce qui l'a pu. Cette arithmétique m'épargne de m'étonner de vieillir. Je pourrais aussi faire le compte des moments victorieux de mon esprit, et les imaginer unis et soudés, composant une vie *heureuse* . . . Mais je crois m'être toujours bien jugé. Je me suis rarement perdu de vue; je me suis détesté, je me suis adoré; - puis, nous avons vieilli ensemble.” Paul Valéry, *Les soirées avec m. Teste*. Paris 1922, s. 9. Tłum. własne.

⁸⁰ Por. Richard Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, dz. cyt., s. 111.

⁸¹ Por. Marshall Berman, „*Wszystko, co stale rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. Marcin Szuster, Kraków 2006, ss. 31, 32, i 42.

⁸² Por. Marshall Berman, „*Wszystko, co stale rozplywa się w powietrzu*”, dz. cyt., s. 33.

znika człowiek nowoczesny jako podmiot – żywa istota zdolna do reakcji, osądu i działania w świecie i wobec świata”⁸³. W jego miejsce pojawia się człowiek masowy, który coraz to bardziej zanurza się w przeciętność, który

... nie ma ani ego, ani id, [a] jego duszy brakuje wewnętrznego napięcia i dynamizmu; jego idee, potrzeby, a nawet marzenia nie są tak naprawdę „jego własne”; jego życie wewnętrzne stało się domeną „totalnej administracji” i zostało zaprogramowane tak, by wytwarzać dokładnie te pragnienia, które może zaspokoić system społeczny – i nic ponadto⁸⁴.

Ma to, zdaniem Marshalla, a właściwie Marcuse’a – autora idei człowieka jednowymiarowego, związek z wytworzoną na skutek rozwoju społeczeństwa mieszczańskiego i ekonomii burżuazyjnej rzeczywistością towarową⁸⁵. W niej obiekty (przedmioty użytkowe, odzież) tracą swoją wartość funkcjonalną, a nawet wyłącznie estetyczną, przybierając charakter desygnujący. „Ludzie rozpoznają się w swych towarach”⁸⁶, za ich pomocą zaczynają konstruować swoją jednostkową tożsamość, za ich sprawą, „na historyczną scenę wkracza człowiek prywatny”, który całą swoją jednostkowość koncentruje wokół przedmiotów i za ich pośrednictwem wyraża swoją prywatność.

Przestrzeń życiowa osoby prywatnej ... konstituuje się jako wnętrze mieszkalne. Człowiek prywatny w swym mieszkaniu pragnie mieć stale atmosferę iluzji ... Stąd rodzą się fantasmagorie wnętrza mieszczańskiego. Jest ona dla człowieka prywatnego całym wszechświatem. Gromadzi w nim wszystko, co dalekie i przeszłe. Jego salon to łoża teatr świata⁸⁷.

Sytuacja przedstawionego tu kryzysu esencji obrazuje narodziny nowego sposobu konstruowania indywidualnej tożsamości. Jest nim nowy paradygmat indywidualności, który będzie po-nowoczesną próbą wyjścia z tożsamościowego kryzysu modernizmu, a który Nigel Watson parafrazuje maksymą: „I buy therefore I am” (kupuję więc jestem)⁸⁸. Z bezkształtnej masy wyłania się człowiek kupujący, człowiek posiadający, którego paradygmat określa zarówno potrzeby „ja”, jak i drogi ich zaspokajania. Człowiek jest teraz „pożądaną maszyną” (Deleuze i Guattari, *Anty-Oedipus*, 1972), która na drodze konsumpcji – pozornego

⁸³ Marshall Berman, *„Wszystko, co stale rozplywa się w powietrzu”*, dz. cyt., s. 32.

⁸⁴ Tamże, s. 33.

⁸⁵ Por. Tamże.

⁸⁶ Zob. Tamże.

⁸⁷ Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2005, s. 39.

⁸⁸ Por. Nigel Watson, *Postmodernism and Lifestyles*, w: *The Routledge Companion to Postmodernism*. dz. cyt., s. 53.

samostanowienia – pragnie wyzwolić się ze swojej sytuacji niedookreślenia. Jak pisał Camus w *Człowieku zbuntowanym*, „człowiek jest jedynym stworzeniem, które nie zgadza się być tym, czym jest”⁸⁹. Choć gest, o którym mowa nie nosi w sobie znamion buntu, a raczej rozpasania w celebracji pozornej wolności, pozwala na uchwycenie śladów jakimi podążała jednostka na drodze rozwoju w postmodernistyczne rozumienie własnej odrębności.

Konsumpcyjny postmodernistyczny paradygmat tożsamości towarowej wyłonił się jako reakcja na dający się zaobserwować zwłaszcza w pierwszej połowie dwudziestego wieku pęd do „odgórnej” organizacji życia codziennego. Reakcja ta była odruchem ucieczki od użyteczności towarów i promowanej wówczas racjonalizacji zasadniczych sfer życia, którego wyrazem było chociażby modernistyczne budownictwo miejskie. W eseju poświęconym architekturze postmodernizmu, Diane Morgan pisze: „modernistyczna architektura uważana jest za architekturę brutalizującą ludzi w próbie racjonalizowania i narzucania ich życiu sztywnego i systematycznego porządku. Na nieszczęście idealistów, ludzie to nie istoty całkowicie racjonalne, uporządkowane i zdyscyplinowane. Ich gusta się różnią, najczęściej nie dają się uzasadnić i lubią ulegać porywom szaleństwa”⁹⁰. Faktycznie, ideologia architektury *Neue Sachlichkeit* (Nowy Obiektywizm) wraz ze wspierającym ją ośrodkiem w Bauhaus, promowała sterylny wręcz funkcjonalizm, chcą jakby równoważyć prężnie rozwijający się styl *art deco*⁹¹. Ten wspierający prostą, funkcjonalną formę trend, kultywował obecną już, zwłaszcza w architekturze wnętrz, tradycję schematyzowania urządzeń, mieszkań i domów (np. Biedermeier), z zastosowaniem wyposażenia, zaprojektowanego zgodnie z konkretnym przeznaczeniem i dla jasno określonych celów. W przypadku stylu Bauhaus, do głosu dochodziła jeszcze chęć zatarcia podziałów klasowych oraz modernizacja prac domowych, która, choć ułatwiała prowadzenie domu, w rezultacie pogłębiała systematyzującą racjonalizację i standaryzację życia codziennego⁹². „Modernizm”, jak twierdził Marce Breuer, członek szkoły Bauhaus, twórca słynnego modelu krzesła *Wassily*, „to nie styl, ale postawa”.

Projektowanie matryc nie było jednak wyłącznie zasługą architektury. W latach 40-tych i 50-tych dwudziestego wieku, w Stanach Zjednoczonych pojawiły się rozmaite formy organizacji społecznego życia. Do najbardziej wpływowych należały serie filmów instruktażowych dotyczących spraw, z którymi mógł nie radzić sobie przeciętny Amerykanin. *How to be Well Groomed* (1949), *Better Use for Leisure Time* (1950), *Control*

⁸⁹ Albert Camus, *Człowiek Zbuntowany*, przeł. Joanna Guze, Warszawa 1998, s. 14.

⁹⁰ Diane Morgan, *Postmodernism and Architecture*, w: *The Routledge Companion to Postmodernism*, dz. cyt., s. 82. Tłum. własne.

⁹¹ Zob. Joanna Hubner-Wojciechowska, *Art. Deco. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2007, s. 15.

⁹² Por. Diane Morgan, *Postmodernism and Architecture*, dz. cyt., s. 80.

Your Emotions (1950), *How to Say No: Moral Maturity* (1951), czy *Are You Popular?* (1947), *Are You Ready For Marriage?* (1951)⁹³, informowały, pouczały, dawały gotowe rozwiązania zgodne z pożądaną normą, obyczajem, ustrojem, wyznaniem itd. Wszystkiemu towarzyszyła cicha kampania towarowa (znana obecnie strategiom marketingu jako lokowanie produktu), która pozwalała chronić przed koniecznością niezależnego wyboru.

Liczne poradniki zalewające dziś rynek książkowy i telewizyjny wydają się do złudzenia przypominać poradniki pierwszej połowy dwudziestego wieku. Programy typu *Jak się nie ubierać*, *Jak dobrze wyglądać nago*, *Perfekcyjna pani domu* oraz publikacje poświęcone poradom na sukces lub pogłębieniu życia wewnętrznego, to właściwie nic innego jak włożony w nową oprawę, lecz projektowany jak dawniej, gotowy przepis na życie. Zasadnicza różnica polega jednak na tym, że współczesne produkty *how-to*, choć dostarczają wskazówek, robią to pozornie w ramach odpowiedzi na zindywidualizowaną potrzebę. Każdy towar nosi dziś przekaz o wolności wyboru, po to, by, jak pisze Jameson, „wmawiać ludziom, że >mają< własną podmiotowość i niepowtarzalną, osobową tożsamość”⁹⁴. Jednostka musi mieć poczucie samostanowienia. Choć, jak wiadomo, w warunkach powszechnej masowości (produkcji, wytwarzania i konsumpcji) może być ono jedynie pozorne, każdy proces konsumpcyjny musi wyglądać tak, by nie pozostawiał wątpliwości, że jest „zaprojektowany z myślą o Tobie”.

To, że postmodernistyczne rozumienie *individuus* tworzy się wokół estetycznej organizacji życia, wynika z mającej wówczas miejsce zmiany funkcji sztuki. Mowa tu o swego rodzaju degradacji statusu sztuki – zmiany jej funkcji na, przede wszystkim, dekoratorską. Arbitrem sztuki przestaje być jej twórca czy koneser, staje się nim nabywca, który zaczyna być również projektantem smaku. Smak ten przybiera wyraźnie eklektyczny charakter; określa się go jako „skłonność do szalonego pastiszu”, która objawia się „stukniętym mieszanym stylów” i wynika z „nieposzanowania monastycznej regularności i tolerancji dla historycznej referencyjności”⁹⁵. Doprowadza to do „nobiletacji bezstylowości i trywialności”, co „daje początek innemu rozumieniu piękna”⁹⁶. Powstaje w ten sposób „świat drugiego gatunku”⁹⁷, który najpierw jest pobocznym, a z czasem głównym nurtem rzeczywistości. Jego obraz to ten „schlebiający plebejskim gustom i formułom szczęścia,

⁹³ Filmy dostępne są w serwisie internetowym YouTube.

⁹⁴ Fredric Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, w: *Postmodernizm. Antologia Przekładów*, pod redakcją Ryszarda Nycza, Kraków 1996, s. 196.

⁹⁵ Diane Morgan, *Postmodernism and Architecture*, dz. cyt., s. 80.

⁹⁶ Por. Maria Fiderkiewicz, *Kicz – między wstydem a zachwytem*, w: *Kicz. Między wstydem a zachwytem*, pod redakcją Marii Fiderkiewicz i Wojciecha J. Burszyna, Katowice 2005, s. 10.

⁹⁷ Milan Kundera, *Nieznosna lekkość bytu*, Warszawa 1992, s. 186.

radosnej, bezproblemowej egzystencji, a także ogólnodostępnej hiperpięknej ładności”⁹⁸. Jego wykładnią jest produkt/towar sprawujący funkcje tożsamościowej regulacji.

Obraz jednostki w dobie ponowoczesności przedstawia ją w świetle odmiennym od tego, jakie rzucały na jej znaczenie i kształt epoki wcześniejsze. Pozycja „człowieka osobnego”, w tak szerokim rozumieniu na jakie tylko ten termin pozwala, umiejscawia go na marginesie głównego nurtu, którego siła dyskwalifikuje jednostkę na skutek jego masowej formy. Gdzie zatem w tym ponowoczesnym obrazie plasuje się powołany przez Sontag „współczesny dandys” i jaką pełni w nim rolę?

Zestawienie figury dandysa, którego z „natury” obrzydza wszelka masowość i pospolitość, ze zjawiskiem kultury popularnej (która wszakże je uprzedmiotawia), można by odczytać jako gest powołania takiego nowego bohatera ponowoczesnej indywidualności, który staje w opozycji do narzuconej mu konstrukcji świata. Tymczasem idea współczesnego dandysa, jaką proponuje Sontag, umiejscawia go w samym centrum „świata drugiego gatunku”. Mówiąc o kampie, jako o współczesnym dandyzmie, Sontag osadza go w środku masowej rozkoszy, czyniąc z niego formę, która garściami czerpie z „bogactwa” popkultury.

... tak jak dandys był dziewiętnastowiecznym surogatem arystokracji w sferze kultury, tak kampf jest współczesnym dandyzmem. Kampf to odpowiedź na pytanie: jak być dandysem w dobie kultury masowej. Dandys był przerasowany. Okazywał wzdrganie lub znudzenie. Szukał rzadkich doznań, nieskalanych upodobaniami mas. Dandys był wyznawcą „dobrego smaku”. . . Koneser kampu znalazł bardziej pomysłowe przyjemności. Znalazł je nie w łacińskiej poezji ani rzadkich winach lub aksamitnych marynarkach, lecz w najprymitywniejszych, pospolitych rozrywkach, sztukach masowych. . . . Kampf – dandyzm dwudziestego wieku nie czyni różnicy między przedmiotem unikalnym i produkowanym masowo. Smak kampu transcenduje obrzydliwość reprodukcji⁹⁹.

Zaproponowana przez Sontag formuła postaci kampf-u/a, choć trafnie przedstawia zawarte w niej figury kampa i dandysa, jest, jako porównanie, sprzeczna wewnętrznie i bardzo niespójna. Pisząc, że „kampf to dandyzm w dobie kultury masowej”, Sontag nakreśla między dandyzmem i kampfem relację pokrewieństwa. Tymczasem gdy doprecyzowuje charakter ich wzajemnej zależności, przedstawia te dwa zjawiska jako wzajemnie się wykluczające. Należy zatem zrezygnować z takiej wykładni o bohaterze kampfowym. Skoro kampf jest opozycją wobec przestarzałej figury dandysa – symbolu wyjątkowości z czasów, od których dawno się oderwaliśmy, i o których, jak wszystko na to wskazuje,

⁹⁸ Krystyna Piątkowska, *Jeff Koons robi sztukę, czyli amerykański kicz – salotka z kwiatów, misiów i popikon erotyką podprawiana*, w: *Kicz w kulturze*, dz. cyt., s. 66.

⁹⁹ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 320.

chcielibyśmy zapomnieć, nie można posługiwać się wyraźnie nacechowanym pojęciem dandyzmu, które jako takie, jest pojęciem, o ile nie znaczeniowo zamkniętym, to przynajmniej zarezerwowanym. Trzeba zrezygnować z mówienia o kampie w kategoriach starego i nowego dandysa – „dandysa w dawnym stylu”, który „nienawidził pospolitości, . . . [i] byłby stale obrażony lub znudzony” oraz jego „nowego” namiestnika, „wielbiciela kampu”, który „ceni pospolitość, . . . jest stale rozbawiony, zachwycony, . . . wdycha smród i chlubi się tym, że ma mocne nerwy”¹⁰⁰.

Opis postaci kampu, dokonany przez Sontag, właściwie określa jego wygląd. Tym, co w jej koncepcji pozostaje niespójne to figury nowego i dawnego dandysa, które w świetle najnowszej teorii i praktyki dandyzmu, wymagają weryfikacji, tak jak wymaga jej mająca w nim miejsce próba przeszczepienia figury dandysa na zupełnie obcą, a na pewno odrębną, tkankę kampu. Jeśli coś powinno niepokoić w rozbudowanym porównaniu Sontag, to nazbyt swobodne i szerokie posługiwanie się kategorią *dandy*, która, po pierwsze, nosi w sobie określone znaczenie i historyczne referencje, po drugie, ma swoją kontynuację w trendzie, który określa siebie mianem „neo-dandyzm”. Przeciwwstawienie współczesnego dandysa jego tradycyjnej figurze wydaje się mylące i nie do końca „trafione”, zwłaszcza w obliczu tak zarysowującej się ciągłości dandysowskiej praktyki. Podobnie mylące może się okazać pozbawienie „postaci kampowej” jej dandysowskiego pierwiastka, który zrodził się na skutek podniesionego do poziomu antytezy podziału na dandyzm staroświecki i nowoczesny, co dodatkowo komplikuje nie tylko wizerunek samego kampa, ale także współczesne formy uprawiania stylu dandysowskiego.

Pisząc w 1964 roku *Notatki o Kampie*, Sontag nie mogła w sposób oczywisty przewidzieć kierunków rozwoju tendencji i mód. Tak jak nie mogła przewidzieć kształtu, jaki po prawie pięćdziesięciu latach przybierze kultura popularna oraz tego, że zmiana ta znacząco wpłynie na tak sformułowany przez nią mit ponowoczesnej indywidualności. Choć skonstruowany przez Sontag wygląd „wielbiciela kampu” wspaniale odpowiada portretowi, jaki wypracowała jego praktyka, nie do końca pozwala mu ona tak beztrudno posługiwać się kategorią dandysa – a nawet jeżeli, to w ściśle określonym zakresie.

Zakwestionowanie metafory o kampie jako formie współczesnego dandyzmu nie przekreśla wzajemnego przenikania się obu tych kulturowych stylizacji. Oddzielenie pozy kampa od pozy dandysa nie wyklucza relacji, jaka istnieje między tymi formami w wyniku ich podobnych intencji i pokrewnych celów. Jednak pojęcie zależności między dandyzmem

¹⁰⁰ Por. Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 321.

i kampem wymaga zrozumienia idei obu tych trendów, co wymaga zwrócenia uwagi na te punkty styku, a przede wszystkim te różnice, które każą nam myśleć o nich jako zjawiskach i zagadnieniach odrębnych i od siebie niezależnych. Zwłaszcza, że jak pokazuje historia, kamp i dandyzm są częścią odrębnych, żeby nie powiedzieć, przeciwstawnych tradycji. Nawet jeżeli istnieje między nimi pewne pokrewieństwo, nie wyklucza to, że mówić o „dandyzmie w nowym stylu”, dandyzmie w czasach kultury masowej, tak jak robi to Sontag, to ożywiać mit przy jednoczesnym, całkowitym oderwaniu go od własnej tożsamości, korzeni, kontekstu.

*Me, my make up, my mirror*¹⁰¹.

W styczniu 2011 roku Nordiska Musset przedstawiła w Sztokholmie instalację autorstwa znanej szwedzkiej grupy artystycznej, Form Us With Love¹⁰², zatytułowaną *Dandy*. Celem projektu było, jak pisano w recenzjach, „uchwycenie istoty współczesnego dandyzmu”¹⁰³. Detaliczność aranżacji wystawy sprawiła, że dandys został niemal dosłownie wzięty pod lupę; eksponowano go za pomocą rozczłonkowanych manekinów, których części ciała, zestawione z egzemplarzami szykownej garderoby, utknęto w cementowych bryłach lub gablotach, co, zdaniem twórców, było najlepszym sposobem, by „opisać” anatomię dandysa¹⁰⁴. „Dużo rozmawialiśmy o tym, czym jest Dandys – czy jest stanem umysłu, czy wyłącznie fashionistą. Nasze wnioski plasują się gdzieś pomiędzy, jednak atrybuty, na których koncentruje się wystawa są niezwykle ważne. To właśnie połączenie tych atrybutów w stylowy, ale nieoczekiwany sposób sprawia, że dandys wygląda tak dandysowsko”¹⁰⁵.

Dandyzm to dziś pojęcie niejasne i bardzo zużyte. Rozliczne adaptacje, jakim poddawano go przez dziesięciolecia sprawiły, że jego „tradycyjne” znaczenie gubi się i ztraca swój sens. Według najpopularniejszego obecnie słownika języka angielskiego *Free English Dictionary*, dandys to „mężczyzna wykazujący się najwyższą elegancją w zakresie stroju i manier”¹⁰⁶. Słownik współczesnej angielszczyzny z 1995 podaje, że to „mężczyzna przeznaczający wiele czasu i pieniędzy na ubrania i wygląd”¹⁰⁷. Według Simona Millsa z tygodnika „The Guardian”, „dandysem jest dziś każdy celebryta, który uczynił z zakupów widowiskowy sport, i którego ekstrawagancki styl życia bywa przedmiotem

¹⁰¹ Sebastian Horsley, fragment wywiadu dla czasopisma „The Chap”, pt. *Sebastian Horsley. Interview*. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2012-03-03]: thechap.net/content/section_archive/horsley.html.

¹⁰² „Form Us With Love” - szwedzka grupa artystyczna działająca w Sztokholmie od 2005 roku, współtworzona przez trzech artystów Jonasa Pettersona, Johna Lofrena i Petrusa Palmera. Mają na koncie liczne wystawy, ciesząc się wielkim uznaniem w świecie designerskim.

¹⁰³ Zob. Suzanne Labarre, *Exhibition Captures the Soul of a Modern Dandy*. Dostępne w sieci World Wide Web [dostęp: 2011-06-12]: fastcodesign.com/1663060/exhibition-captures-the-soul-of-the-modern-dandy.

¹⁰⁴ Tamże.

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ Por. *Free English Dictionary*. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2011-06-12]: thefreedictionary.com/Dandy. Tłum. własne.

¹⁰⁷ *Longman Dictionary of Contemporary English. New Edition*, Harlow 1995, s. 340. Tłum. własne.

rozrywających plotek w kolorowych pismach”¹⁰⁸. Ikony współczesnego dandyzmu to zdaniem Milesa postaci takie jak Nicky Haslam, angielski król architektury wnętrz, o którym Andy Warhol mówił „the best dressed man in the world”¹⁰⁹, piłkarz David Beckham, rapperzy Sean Combs i Shawn Carter. Jeśli zestawić ich z uznanym niemal za świętego dandysów, zmarłym niedawno Sebastianem Horsleyem (autorem głośnej książki *The Dandy in the Underworld*) albo Gustavem Temple i Viciem Darkwoodem, redaktorami znanego dwutygodnika „The Chap”, którego manifest zawarty w książce *The Chap Manifesto* wywołał niedawno, zwłaszcza we Francji, prawdziwą anglomanię, powołując ruch znany jako „Le Chappisme”, wykładnia hasła *dandy* znacznie się rozszerza.

Od czasu ukazania się w 1844 roku pierwszej biografii Georga Beau Brummella, niekwestionowanego ojca *dandy movement*, średnio co dekadę pojawia się książka na temat dandyzmu, zupełnie tak, jakby wymagał on nieustannego dookreślenia. Wystawa w Nordiska Musset to w pewnym sensie kolejny uściślający gest, który odpowiada na pytanie, czym jest dandyzm dziś i co znaczy być dandysem w dobie kultury masowej. Odpowiedź, jaką proponuje, nie wskazuje na nic, co sugerowałoby fuzję dandyzmu z popkulturą. Przeciwnie, pokazuje, że bez względu na konfiguracje, dandys jest zawsze w kontrze do tego, co powszechne i mainstreamowe. Według twórców wystawy, być dandysem w dobie kultury masowej to starać się ocalać te obszary, których z różnych względów nie do końca udało się jej jeszcze pochłoniąć. Wiarygodność projektu zapewnia udział zaproszonych do jej współtworzenia ekspertów: krawca Frederika Andersena, badacza mody Rickarda Lindqvista, dziennikarza Olafa Enckella, stylisty Lallea Johnsona, dziennikarza i pisarza Björna af Kleena, projektanta Görana Sundberga oraz właściciela sklepu z męską odzieżą i stylisty, Christiana Quaglia’ego.

Stworzony przez autorów wystawy „wizerunek” współczesnego dandysa powraca do źródła idei dandysowskiego stylu. Podkreśla on konieczność zachowania reguł ubioru, nie pozostawiając wątpliwości, że zaproponowany kompleks akcesoriów i części odzieży, nie tylko nie nawiązuje do stylu kultury masowej, ale wyraźnie się od niej odwraca. Proponowane przez artystów elementy tworzące dandysa, utrzymane są w atmosferze ascetycznej wręcz elegancji. Reprezentują ją umiarkowane barwy kolorów, wyrafinowana skromność detali oraz aranżacja samej wystawy, oddająca klimat stylu angielskiej Regencji. A wszystko to pod okiem patrzących z portretów ojców klasycznego dandyzmu.

¹⁰⁸ Simon Mills, *All Mouth and Trousers*, „The Guardian”, 17 June 2006. Dostępne w sieci World Wide Web [dostęp: 2012-03-03]: www.guardian.co.uk/media/2006/jun/17/tvandradio.theguide. Tłum. własne.

¹⁰⁹ „Najlepiej ubrany człowiek świata”. Por. Simon Mills, *All Mouth and Trousers*, dz. cyt.

Kształt i oprawa wystawy Nordiska Musset pokazują, że współczesny dandyzm jest w pełni świadomy swojego oryginalnego znaczenia i że w pełni identyfikuje się z jego pierwotną ideą. Współczesny dandys niemal na krok nie odchodzi, jak próbuje się sugerować, od swoich pierwotnych założeń, a już tym bardziej nie próbuje podążać w odwrotnym kierunku. Instalacja artystów z Form Us With Love wyraźnie pokazuje, że *Nouveaux Dandys* wskrzeszają dawny kod.

Dandyzm narodził się w Anglii na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku. Był to estetyczny trend desygnujący sposób męskiego ubioru i zachowań. Ze względu na szczególną aprobatę Księcia Walii, i późniejszego Króla Anglii, Jerzego IV (1762 – 1830), stał się wizytówką angielskiej Regencji, a także istotnym punktem odniesienia wobec zmian, jakie od czasu Wielkiej Rewolucji z 1789 roku zachodziły w większości krajów ówczesnej Europy. Jak pisze James Eli Adams w *The Hero As Spectacle*, „pośrodku przejścia od arystokracji do demokracji, dandyzm pojawia się w duchu >sprzeciwu i buntu< by głosić >nowy rodzaj arystokracji< zasadzający się raczej na indywidualnej wybitności aniżeli na ekonomicznym czy społecznym statusie”¹¹⁰. Nim stał się filozofią, a nawet religią wielu, był stylem życia jednego człowieka, określanego do dziś mianem pierwszego, oryginalnego, największego dandysa, dandysa nad wszystkich dandysów – George’a Beau Brummella.

Brummell był „*a species alone*, formującym swą gromadę na własną rękę”¹¹¹. Zadziwiające, że kreacja jednego człowieka stała się bodźcem do tak daleko idących zmian. I choć „od najdawniejszych wieków zdarzały się jednostki próżne na tyle, by dać się pochłonać studiom ubioru”¹¹², to właśnie zapoczątkowany przez Brummella dandyzm zaznaczył się nie tylko w obrębie szeroko pojętego stylu i mody, lecz również w sztuce. Fenomen Brummella opierał się bez wątpienia na absolutnym geniuszu jego osobowości. „*Elegans nascitur, non fits*”. Dandysem, tak jak poetą, trzeba się bowiem urodzić¹¹³. W jednym z artykułów, jaki ukazał się w 1844 roku w magazynie „The Rover”, jego autor tak pisał o Brummellu:

Brummell był dandysem z urodzenia, dobrym stylistą stroju dzięki sile własnego geniuszu oraz pierwszej klasy *mimowolnym* szermierzem krawatu. Już jako chłopiec w Eton w 1790 roku wyróżnił

¹¹⁰ James Eli Adams, *The Hero As Spectacle. Carlyle and the Persistence of Dandyism*, w: *Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination*, pod redakcją Carol T. Christ, Johna O. Jordana, Barkley 1995, s. 214. Tłum. własne.

¹¹¹ William Hazlitt, *Brummeliana*. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2011-07-03]: dandyism.net/?page_id=213. Tłum. własne.

¹¹² William Jesse, *The Life of George Brummell, Esq. Commonly Called Beau Brummell*, vol. 1, London 1844, s. 2. Tłum. własne.

¹¹³ Por. Olivier W. Holmes, *The Autocrat of the Breakfast Table*, London 1906, s. 250.

się nie sztuką „głosokowania”, ale wyjątkową subtelnością swego halsztuka ze złota klamrą, zgrabnym krojem płaszcza oraz kompletnymi manierami. Inni widzieli chwałę w znajomości heksametrów i pentametrów; renomy szukali w wioślarstwie albo krykiecie, u niego zaś kolor płaszcza i krój kamizelki były przedmiotem sławy. Studenci i kadra z Eton mogli się wydawać „magnificos” ludzkości . . . – ale Brummell widział bohatera tylko w swoim krawcu – nic wartego szacunku w naukach tylko w sztuce wykroju płaszcza – gdyż nic tak nie zapewnia sławy u przyszłych pokoleń, jak siła kreacji i ciągłości nowej mody przekazana przyszłym pokoleniom¹¹⁴.

Fascynacja osobą i „filozofią” Brummella bardzo szybko rozpowszechniła się poza granicami Anglii, głównie we Francji, skąd pochodzą prace uznawane za trzy najważniejsze w teorii dandyzmu: *Traité de la vie élégante* Balzaka z 1830 roku, d'Aurevilly'ego *Du Dandysme and du Beau Brummell* (1843), oraz Baudelaireowski esej *Le Dandy*, ze zbioru *Le Peintre de la vie moderne*, wydanego w roku 1863¹¹⁵. Nasączone dekadencją, nadają idei dandyzmu niemal mistyczny wymiar, oddalając go – zresztą słusznie – od utożsamianego z nim fopizmu. Brummell był galantem i prawdą jest, że najważniejsze były dla niego „smak w ubiorze i wielka dla niego uwaga”¹¹⁶. Jednak brummellowski dandys, jako figura przełomu w stylu bycia i ubioru, zwracał się zdecydowanie w kierunku męskości, proponując elegancję opartą na umiarkowanym, acz wysublimowanym smaku, odchodząc od eklektyzmu i pstrego zdobnictwa *rococo*. Misją dandysa było „noszenie Ubrań mądrze i dobrze”¹¹⁷. Dandys odchodził od płciowego uniformizmu baroku: kazał mężczyznom zrzucić peruki, myć pudrowaną twarz, zamieniać koronki na bawełnę i len, zzuwać pończochy i bryczesy – słowem: założyć spodnie¹¹⁸.

Przydomek *Beau* (piękniś) nadany Brummellowi zdaniem Jessego błędnie, na skutek upotocznienia tego słowa, wypaczał jego sartorialną religię. „Przez większość [Brummell] postrzegany [był] jako nadmiernie ubrany, wybredny pudel”¹¹⁹. Patrząc jednak na zmianę wizerunku Jerzego IV na skutek jego przyjaźni z Brummellem (kiedy porzucił białe pukle na rzecz fryzury w stylu rzymskim *à la Brutus*), widać, że dandyzm promował wygląd sztywny, lecz mniej wybujały, oddalając uprawiającego go mężczyznę od cech barokowo rozumianego fircyka.

¹¹⁴ Seba Smith (red.), *Beau Brummell*, „The Rover”, vol.3, 1844. s. 312. Tłum. własne.

¹¹⁵ Por. Rhonda K. Garelick, *Rising Star: Dandyism, Gender and Sex Performance in the Fin de Siècle*, Princeton, NJ 1998, s. 14.

¹¹⁶ William Jesse, *The life of George Brummell*, dz. cyt. s. 54. Tłum. własne.

¹¹⁷ Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*, vol. 1, London 1831, s. 188. Tłum. własne.

¹¹⁸ Beau Brummell był prekursorem noszenia spodni (*trousers*) i wysokich, wojskowych butów, które miały zastąpić noszone powszechnie bryczesy i pantofle.

¹¹⁹ William Jesse, *The life of George Brummell*, dz. cyt., s. 54. Tłum. własne.

Intencją Beau było odejście od zdobień i pawich kolorów stroju dworskiego na rzecz linii i kroju. Jego spodnie były mocno dopasowane. Jego żakiet na miarę. Oba te elementy były nietypowe w czasach gdy materiał dosłownie upinano na mężczyźnie zamiast kroić na miarę. Jego kołnierz, zwoisty i pomarszczony, był skrupulatnie ułożony i nieskazitelnie biały. Beau zapoczątkował gamę kolorów dla współczesnego wizytowego garnituru, a jego warta przypomnienia filozofia ubioru to: prostota materiału, perfekcja aranżacji¹²⁰.

Styl i postać Brummella w znaczny sposób zaznaczyły się w literaturze tamtego okresu. W *Pelham, or the Adventures of a Gentleman* (1828), autorstwa Sir Edwarda Bulwera Lyttona, główny bohater, Henry Pelham, jasno określa nowe standardy: „Biała kamizelka, czarny żakiet i spodnie oraz drobny łańcuszek z dawnego złota, widoczny tylko częściowo, nigdy nie bywa w niełasce uczonego w tych sprawach; jednakże bacz, bacz na swój szal, swój kołnierz oraz dodatki . . . Wszystko zależy od *ich* aranżacji”¹²¹. Zdaniem wielu historyków Regencji, to właśnie lektura *Pelhama* skłoniła mężczyzn do odejścia od barwnego osiemnastowiecznego stylu na rzecz estetycznej prostoty (nie skromności) i poszukiwania standardów poza bogactwem wystroju. Dla dandysa „la perfection de la toilette consiste-t-elle dans la simplicité absolue, qui est en effet la meilleure manière de se distinguer”¹²², pisał Baudelaire, podkreślając, że podstawą elegancji jest prostota, której zachowanie jest najlepszym sposobem na to, by uczynić swój wygląd wyjątkowym.

Współczesne użycie terminu *dandys*, stosowane dla określenia niemal każdego oddanego sprawom wyglądu, stylu i toalety mężczyzny (szczególnie gdy zdradza on tendencje do odzieżowego fantazjowania), niezwykle wypacza właściwe znaczenie klasycznej idei dandyzmu. Można oczywiście założyć, że dandyzm się zmienia i że każda epoka ma swój typ dandysa, albo, „dandysa na jakiego zasługuje”¹²³. Regencja miała Brummella, epoka Wiktoriańska hrabiego d’Orseya, okres edwardiański Beerbohoma i Saki, Art Deco – Noela Howarda, Era Atomowa Luciusa Beeba, a lata osiemdziesiąte dwudziestego wieku Tomiego Wolfe’a¹²⁴. I choć to prawda (choćaby ze względu na to, że sama moda ulega przemianom),

¹²⁰ Simon Crompton, *The Basics are Blue and Grey*. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2011-07-03]: stylecrave.com/2010-12-29/the-basics-are-blue-and-grey. Tłum. własne]. Simon Crompton jest dziennikarzem mody męskiej, związanym z między innymi z prestiżowym pismem dla mężczyzn *The Rake*. W 2010 roku opublikował książkę pt. *Le Snob*.

¹²¹ Edward Bulwer Lytton, *Pelham, or the Adventures of a Gentleman*, vol. 1, New York 1829, s. 172. Tłum. własne.

¹²² Charles Baudelaire, *Le Dandy* [w:] *The Flowers of Evil / Les Fleurs du Mal*, pod redakcją Wallace’a Fowliego, New York 1992, s. 194.

¹²³ Michael Mattis, *The Fake’s Progress*. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2011-07-01]: dandyism.net/?p=703. Tłum. własne.

¹²⁴ Por. Tamże.

ewolucja idei dandyzmu doprowadziła do wynaturzania, a w konsekwencji mylenia pojęć, nasilając i tak ogromny definicyjny relatywizm naszych czasów.

Dużą rolę odgrywa tu również język. Angielskie synonimy słowa *dandy* – *fop* (fircyk, laluś), *peacock* (paw), *beau* (piękniś), *macaroni* (modniś), *coxcomb* (fircyk), *dude* (goguś) – zniekształcają jego znaczenie, również w sensie historycznym. *Fop* i *dandy*, choć używane wymiennie, denotują odwrotne w pewnym sensie trendy. Dandyzm był tendencją odwrotną do siedemnastowiecznego fopizmu i stylu osiemnastowiecznych angielskich *macaroni*. Oba nosiły ślady męskiego zniewieścienia. Tymczasem dandyzm wykluczał to, co kobiece: „Kobieta jest przeciwieństwem Dandysa . . . Kobieta jest ‘naturalna’. . . Co więcej, jest zawsze wulgarna – co oznacza, że jest przeciwieństwem Dandysa”¹²⁵. Jak podaje *Merriam Webster’s Dictionary of Synonyms*, „*dandys* nosi w sobie słabszą niż *fop* implikację pozy i przesadnej wytworności, jak również silniej wskazuje na stylowy i wyróżniający się strój, oraz zadbane i elegancki wygląd: >szykowny biały kapelusz, gienzowe rękawiczki, brązowy długi żakiet, żółta kaszmirowa kamizelka, szare drelichowe spodnie, oraz niebieska jedwabna chusteczka umocowana spinką<”¹²⁶.

Pragnieniem Brummella było, aby sama celebrowanie stroju i koncentracja na jego wyglądzie przestała być przyjemnością czy powinnością wyłącznie kobiecą. Zależało mu, by stała się one męskim nabożeństwem, co nie oznacza, że zachowania dandysa, jak sugerują jego liczne karykatury, miały zacierać czy upływniać granice męskości. W całej tej dbałości o strój i maniery chodziło o pokazanie, że „eleganckie życie wiąże się z doskonaleniem całego ludzkiego społeczeństwa”¹²⁷.

Pomimo widocznych śladów misji, dandyzm daleki był od ascezy. Wystarczy lektura biografii Brummella, ażeby przekonać się, że dandyzm, pomimo „surowości” pewnych zasad stawiał na swobodny „rozwój” charakteru. Owszem, wielu, zwłaszcza dekadenci, chciało w nim widzieć niemal mistyczny ruch. W usztuczniowej pozie dandysa szukali wzniosłości. Baudelaire pisał: „Le Dandy doit aspirer à être sublime sans interruption. Il doit vivre et dormir devant un miroir”¹²⁸. Kontemplacyjno-mistyczny charakter dandyzmu wzmocniła powieść Jorisa-Karla Huysmana *À rebours* (1884). Jej główna postać, ekscentryczny esteta Jean Des Esseintes, to dekadenski anty-bohater, który odwraca się od społeczeństwa, natury i burżuazyjnej kultury. Wiedzie samotne życie oparte na imaginacjach, doznaniach

¹²⁵ Por. Charles Baudelaire, *Oeuvres Completes*, pod redakcją Claude’a Pichois 1999, s. 677. Tłum. własne

¹²⁶ *Merriam-Webster’s Dictionary of Synonyms: a Dictionary of Discriminated Synonyms with Antonyms and Analogous and Contrasted Words*, Springfield, Mass 1984, s. 349. Tłum. własne.

¹²⁷ Zob. Rhonda K. Garelick, *Rising Star*, dz. cyt., s. 16. Tłum. własne.

¹²⁸ „Dandys powinien nieustannie dążyć do wzniosłości. Powinien żyć i spać przed taflą lustra.” Por. Charles Baudelaire, *Oeuvres Completes*, dz. cyt., s. 677 Tłum. własne.

i wrażeniach, mających pomóc mu w „osiągnięciu wyższego stanu świadomości przez kultywację sztucznych przyjemności”¹²⁹. *Á rebours* to historia arystokraty (ostatniego potomka swojego rodu), który, znudzony rozrywkami świata, porzuca paryskie życie i zwraca się ku mnisiej rozpuście ducha w swoim domu w Fontenay. Des Esseintes „zamyka się zupełnie w sztucznym świecie, specjalnie zaprojektowanym i urządzonym, i oddaje się poszukiwaniu idealnego piękna, w którym wyobrażenia pomagają mu zbudować doskonałość niemożliwą do osiągnięcia w rzeczywistości”¹³⁰.

Śpi w dzień i prawie nie kontaktuje się z ludźmi; jego jadalnia wygląda jak kajuta statku otoczona sztucznym akwariem; jego sypialnia jest niemal klasztorna; kontempluje bogatą kolekcję sztuki i literatury; zadaje się z akrobatką, brzucho mówcą i deprawuje młodego chłopca; ma żywego żółwia inkrustowanego złotem i drogimi klejnotami; prowadzi liczne eksperymenty w zakresie synestezji, mające umożliwić mu słyszenie kolorów, smakowanie muzyki i namacalnie odczuwanie perfum¹³¹.

Jego zmanierowanie, hipochondria oraz wyszukany smak wpiszą się na zawsze w kod dandyzmu, podobnie jak mistyczne wręcz umiłowanie sztuczności, która „wydawała się Des Esseintesowi ostateczną i najbardziej znamioną oznaką ludzkiego geniuszu”¹³².

Bez względu jednak na to, jak chcieli go widzieć dekadenci, dandys nie był i nie jest zwierzęciem odludnym. Wręcz przeciwnie, dandys to zwierzę osobliwie stadne, a dokładnie – przeznaczone na pokaz. Jako „fundamentalnie teatralne stworzenie, służalczo zależne od uznania widowni, którą to rzekomo ma w pogardzie”¹³³, pragnie być przede wszystkim widziany. Spektaklowi temu towarzyszy odpowiednia doza próżności, arogancji łagodzonych nonszalancją, w której porażać i jednocześnie zadziwiać powinna ogromna pewność siebie.

Kim zatem jest dandys? „Dandys to Mężczyzna noszący ubrania, Mężczyzna, którego fachem, urzędem i istnieniem jest noszenie Odzieży. Każda zdolność jego duszy, jego umysł, jego kieszeń, jego cała postać heroicznie oddane są temu jednemu zajęciu”¹³⁴. Potrzebna mu do tego odpowiednia fizjonomia; w klasycznym rozumieniu nie da się być dandysem bez należytego wzrostu, figury. „To appear well-dressed, be skinny and tall” brzmi cytowana

¹²⁹ Kristen MacLeod, *Fictions of British Decadence. High Art, Popular Writing and the Fin de Siècle*, Basingstoke 2006, s. 2. Tłum. własne.

¹³⁰ Hannah Thompson, *Decadence*, w: *The Cambridge History of French Literature*, pod redakcją Williama E. Burgwinkle’a, Nicholasa Hammonda i Emmy Wilson, Cambridge; New York 2011, s. 544. Tłum. własne.

¹³¹ Kristen MacLeod, *Fictions of British Decadence*, dz. cyt., s. 2. Tłum. własne.

¹³² Joris K. Huysmans, *Against the Grain*, [tłumacz nieznany], Middlesex, England 2006, s. 16. Tłum. własne na podstawie angielskiego przekładu powieści.

¹³³ James Ali Adams, *Dandies and Desert Saints*, London 1995, s. 22. Tłum. własne.

¹³⁴ Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*, dz. cyt., s. 188. Tłum. własne.

często dewiza słynnego aforysty Masona Cooleya¹³⁵. W fizjonomii dandysa liczą się odpowiednie proporcje, zależne właściwie wyłącznie od łaskawości Natury. Wzorcowe cechy jego anatomii zawiera opis wyglądu Brummella z jego pierwszej biografii:

Był tego samego wzrostu, co Apollo, a równe proporcje jego budowy były zadziwiające; miał szczególnie ładnie ukształtowane ręce. . . Twarz miał długą, a cerę jasną, wąsik płowy, a włosy jasnobrązowe. . . Głowę miał kształtną i nadspodziewanie wysokie czoło. . . – poczucie godności było wyraźne. Jego oblicze zdradzało znaczną inteligencję, a usta gotowość do sarkastycznego humoru¹³⁶.

O wizerunku dandysa stanowią również cechy jego charakteru; opanowanie, niezależność, błyskotliwość, dystans, poczucie zdecydowanej wyższości oraz towarzyszący obliczu dandysa wyraz znudzenia, a także odpowiednia doza kapryśności dopełniają i wspierają go w tym wynikającym z potrzeby wyróżnienia się i elegancji zadaniu: „Dandys jest znudzony, albo przynajmniej udaje, że jest”¹³⁷. Choć spragniony podziwu i obecności innych, utrzymuje dystans wobec otaczającego go towarzystwa, sytuując się jednocześnie w centrum i z boku, zachowuje powściągliwość emocji, utrzymując „l’air froid qui vient de l’inébranlable résolution de ne pas être ému”¹³⁸. D’Aurevilly pisał:

Dandyzm wprowadza antyczny spokój w nowoczesne napięcia. O ile jednak spokój Starożytnych pochodził z harmonii ich praw oraz z pełni w nieograniczony sposób rozwijanego życia, o tyle spokój dandysa jest ustanowieniem ducha, który zmierzył się z wieloma ideami i jest zbyt znudzony, by móc się jeszcze ożywić. Gdyby dandys był elokwentny, jego elokwencja musiałaby przywołać na myśl Peryklesa ze skrzyżowanymi pod płaszczem ramionami, tudzież postawę Pyrhusa de Girodet wysłuchującego przekleństw ciskanych przez Hermonie, postawę uwodzicielską, impertynencką i bardzo nowoczesną. Takie zestawienie pozwoliłoby lepiej zrozumieć co mam na myśli pisząc to wszystko¹³⁹.

Do grona najznakomitszych dandysów zalicza się: Lorda Byrona, hrabiego D’Orseya, Oskara Wilde’a, Barry’ego Walla („king of the dudes”), Roberta de Montesquiou, Bunny’ego Roggera, Cary’ego Granta, Freda Astaire’a. Wśród literackich herosów dandyzmu wymienia się postaci takie jak: Vivian Grey (*Vivian Grey*, 1826, Benjamin Disraeliego), Andrea Sperelli

¹³⁵ „By wyglądać elegancko, należy być wysokim i szczupłym.”

¹³⁶ William Jesse, *The Life of Beau Brummell*, dz. cyt., s. 52-53. Tłum. własne.

¹³⁷ Zob. Rhonda K. Garelick, *Rising Star*, dz. cyt., s. 28. Tłum. własne.

¹³⁸ Charles Baudelaire, *Le Dandy*, dz. cyt., s. 198. „To szczególnie piękno dandysa wynika z zewnętrznego chłodu, który pochodzi od nienaruszonej determinacji pozostania obojętnym.” Tłum. własne.

¹³⁹ Jules d’Aurevilly, *Du Dandysme et de Georges Brummell*, Paris 1879, s. 28. Tłum. Michał Krzykowski.

(*Il piacere*, 1889, Gabriele D'Annunzio), Lord Henry (*Portret Doriana Greya*, 1890, Oscar Wilde), Księżę Dorset (*Zuleika Dobson*, 1911, Max Beerbohm). Są wśród nich bohaterowie powieści Stendhala (*Czerwone i czarne*), Eugeniusza Sue (*Tajemnice Paryża*), Sakiego (*Reginald*) i Evelyn Waugh (*Brideshead Revisited*). James Bond również wpisuje się w skład tego panteonu. To właśnie on – postać o „romantycznym rozmachu i cynizmie, giętkości tygrysa, sokolim wzroku, gorącym temperamentem i zimnej krwi, wyróżniająca się wrażliwością i małomównością, elegancją i brutalnością, łagodnością postrzegania i silną potrzebą dominacji, bezwzględnością i jej świadomością”¹⁴⁰ – miałaby być jednym z naczelných dandysów naszych czasów.

Współczesną formułę dandyzmu „rozpraszają” utożsamiające się z nią rozmaite nurty. Z jednej strony reprezentować go chce metro-seksualna, a ostatnio retro-seksualna męskość proponowana przez najważniejsze marki mody, z drugiej chapizm, który wskrzeszając Oxfordzkie, neo-edwardiańskie tweedowe wzory męskości, idzie linią Wilde'owskiej interpretacji dandyzmu i opowiada się za wprowadzeniem do dandysowskiego kodu materiałów, wzorów i barw, kratki, aksamitów i kolorystycznej dowolności. Z jeszcze innej strony widzi ją dandyzm artystyczny, reprezentowany przez niektóre ekscentryczne ikony czy osoby-ikony ze świata sztuki (i nie tylko), jak Quentin Crisp, Sebastian Horlsey czy Patrick McDonald. Jest jeszcze popdandyzm opisany przez Stana Hawkinsa w książce *The British Pop Dandy*, gdzie powiązany został ze środowiskiem muzyki pop lat 60-tych, 70-tych i 80-tych.

Współczesna, artystyczna odmiana dandyzmu czyni go przede wszystkim synonimem bohemiczności. Jej podstawową wykładnią staje się any-establishmentowy charakter. W świecie popu jest on natomiast gwarantem unikalności, która staje się przepisem na niepowtarzalny wizerunek w konglomeracie muzyki popularnej¹⁴¹.

Wykładnią współczesnej idei dandyzmu jest tworzenie wizerunku. Oczywiście, prekursorzy nurtu też go tworzyli. Publiczna sprzedaż „osobowości” to samo serce dandyzmu. Dandyzm uczynił z niej wymienny towar na długo przed pojawieniem się gwiazd filmu i muzyki¹⁴². „Dandyzm jest przedstawieniem samym w sobie; przedstawieniem silnie wystylizowanego, skrupulatnie skonstruowanego ja, solipsystycznej ikony”¹⁴³. Wcześniej było ono konsekwencją celebracji *ego*, teraz chodzi o tworzenie „rzeczywistej podróby”.

¹⁴⁰ Zob. Vladimir Nabokov, *Translator's Foreword*, w: Mikhail Lermontov, *The Hero of Our Time*, New York 1958, brak paginacji. Tłum. własne.

¹⁴¹ Por. Stan Hawkins, *The British Pop Dandy: Masculinity, Popular Music and Culture*, Burlington 2009, s. 10.

¹⁴² Por. Rhonda K. Garelick, *Rising Star*, dz. cyt., s. 3.

¹⁴³ Tamże.

Dandys i cała idea dandyzmu polega na tym, że dandyzm to zabawa czyniąca dandysa wielkim iluzjonistą, który pozwala wierzyć w coś, co tak naprawdę nie istnieje . . . Wszyscy udajemy. Lekarze, prawnicy, księżowie, artyści; wydaje im się, że są prawdziwi. Ale nie są. Są tylko dorobionymi gębami¹⁴⁴.

Autor jednej z najważniejszych współcześnie formuł dandyzmu, Sebastian Horsley, twierdzi, że ujęta w niej wykładnia „rzeczywistej podróży” przeciwstawia się uprawianemu na szeroką skalę podrabianiu rzeczywistości. „Dandyzm był zawsze czymś odmiennym . . . Powodem, dla którego wkurzam ludzi jest to, że obnażam ten żart [podrabiania rzeczywistości], że staję się tym, z czego wiem, że śmieje się dzisiejszy świat, ponieważ wszyscy są pozerami tak samo jak ja”¹⁴⁵. Podobna świadomość mogła towarzyszyć wielu znanym dandysom wcześniejszych okresów. Wątpliwe jednak, by któryś z nich wyraził to, w przeciwieństwie do Horsleya, za pomocą zwrotu „piss off”, tak jak wątpliwe jest, by którykolwiek z nich dopuścił się napisania tak „gorszącego” poradnika rozpusty, jak *Guide to Whoring*¹⁴⁶ lub podróżował na Filipiny, by w geście artystycznego aktu dać się ukrzyżować w obecności gapiów i kamer.

Eksperymenty Horsleya oddalają dandyzm od jego idei sterylnej elegancji, adaptując dekadencję i kamp, których metody zwracają się w kierunku wulgarności. Taka bowiem – wulgarna jest Horsley’owska wizja najwyższej formy sublimacji. „Kompletna wulgarność. Człowiek wulgarny jest zawsze najbardziej wyszukany, ponieważ pragnienie bycia wyszukany jest już wulgarnie samo w sobie. Bez elementu wulgarności żaden człowiek nie może stać się dziełem sztuki”¹⁴⁷. Tak rozumiany dandyzm skłania się w stronę kampu, który „naturalnie” cały zbudowany jest na wulgarności.

Sebastian Horsley jest przykładem dandysa uprawiającego kamp. To *Dandy from the Underworld*: “Prince of Players, Pawn of none / Born with steel reins on the heart of the Sun / Gypsy explorer of the New Jersey Heights / Exalted companion of cocaine nights”¹⁴⁸. Jego książka o tym samym tytule, po której, jak przyznaje autor, „wielu wymiotowało,

¹⁴⁴ Sebastian Horsley, *Dandyism*. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2011-07-07]: youtube.com/watch?v=IFPJQdkblpc. Tłum. własne.

¹⁴⁵ Tamże.

¹⁴⁶ Por. Sebastian Horsley, *The Sebastian Horsley Guide to Whoring*. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2011-07-07]: youtube.com/watch?v=hcuijtauGUc.

¹⁴⁷ Sebastian Horsley, fragment wywiadu dla czasopisma „The Chap”, dz. cyt.

¹⁴⁸ Fragment tekstu, wydanej w 1971 roku piosenki pt. *Dandy in the Underworld*, której wykonawcą był brytyjski zespół rockowy T. Rex. Fragment ten opisuje „Dandysa z półświatka” jako księcia graczy, który jak wolny cygan i pan samego siebie, przemieszcza się ulicami miasta, oddając się różnym rozrywkom (kokainowe noce).

naprawdę”, co Horsley „przyjął jako wyraz owacji na stojąco”¹⁴⁹, miała się ukazać pod tytułem *Mein Camp*¹⁵⁰. Jednak fakt, że „to dandysowska książka i musi być wierna dandyzmowi”¹⁵¹, sprawił, że ostatecznie język tytułu zachował tę wierność w sposób dosłowny.

Gest Horsleya, jak i cała jego postać wspaniale obrazują różnicę między dandyzmem a kampem. Zaznaczają, że zwrot w kierunku kampu to w pewnym sensie zdrada dandysowskiego kodu. Bo choć poza i sztuczność w dandyzmie i kampie są pokrewne, konstruują się w oparciu o inne środki i sposoby realizacji. Dandyzm konstruował się w oparciu o „elegancję”, mającą symbolizować nieprzeciętność umysłu i stroju; kamp to konstruująca nieprzeciętność parodia elegancji. Dandyzm oddawał się wyszukanyim zajęciom, rozrywkom; kamp nie koncentruje się na wyszukaniu – celebryje (do)wolność wyboru i konfiguracji zajęć, bez zwracania uwagi na ich pochodzenie i smak. Dandy sięgający po kamp staje się bardziej bezpośredni, bardziej przystępny, lecz jednocześnie bardziej wulgarny i przez to mniej dandysowski.

Jeśli przyjąć, ironicznie w końcu, formułę Carlyle’a, że dandyzm to wyłącznie wyszukane noszenie odzieży, dandysem dziś będzie niemal każda gwiazda show-biznesu. Jeśli przywrócić mu dekadenski status elegancji intelektu, będzie nim mógł być co drugi niemal przedstawiciel „wyższej klasy”. Przemiany społeczne i ekonomiczne ostatnich sześćdziesięciu lat owocowały zatarciem granicy między tym, co artystyczne, a tym, co pospolite. Wytworem tego zatarcia jest nowa kulturowa jakość, reprezentowana przez klasę/grupa społeczną, której przedstawiciele, jak pisze David Brookes, „jedną stopą zanurzeni są w bohemickim świecie twórczości, drugą zaś w burżuazyjnym królestwie ambicji i sukcesu”¹⁵². Określający ich termin Bobos (połączenie pierwszych liter słów *bohemian* i *bourgeoise*)¹⁵³ sygnalizuje nowy obszar społeczny i nową kulturową jakość:

Cały wiek dwudziesty z łatwością pozwalał odróżnić burżuazyjny świat kapitalizmu od bohemickiej kontrkultury. Burżuazja była staroświecka i praktyczna. Bronila tradycji i drobnomieszczańskiej moralności. Pracowała w korporacjach, żyła na przedmieściach i chodziła do kościoła. Przedstawicielami bohemy były zaś wolne dusze, lekceważące konwencje. Artyści i intelektualiści –

¹⁴⁹ Sebastian Horsley, *Dandy in the Underworld*. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2011-07-07]: youtube.com/watch?v=mxLiKYOKPN0&feature=related. Tłum. własne.

¹⁵⁰ Por. Aleksander Larman, *Sebastian Horsley Obituary*, „The Guardian”, 20 June 2010. Dostępne w sieci World Wide Web [dostęp: 2011-07-08]: guardian.co.uk/artanddesign/2010/jun/18/Sebastian-horsley-obituary.

¹⁵¹ Sebastian Horsley, *Dandy in the Underworld*, [wywiad], dz. cyt. Tłum. własne.

¹⁵² Por. David Brooks, *Bobos in Paradise: the New Upper Class and How They Got There*, Thorndike, ME 2000, s. 11. Tłum. własne.

¹⁵³ Por. Tamże ss. 9, 10 i 11.

hippisi i bitnicy. Według tamtych schematów bohema hołdowała wartościom radykalnych lat 60-tych, burżuazję zaś reprezentowali przedsiębiorczy yuppies lat 80-tych . . . Dziś trudno jest odróżnić sączącego espresso artystę od popijającego capuccino biznesmena . . . Ekskluzywne przedmieścia zaroły się nagle od artystycznych kawiarni, gdzie ludzie oddają się picciu małej europejskiej kawy i słuchaniu alternatywnej muzyki. Natomiast należące do bohemy śródmieścia wypełniły się wartymi miliony dolarów loftami. Nagle pojawiają się wielkie korporacje jak Microsoft czy Gap, cytujące w reklamach Ghandiego czy Jacka Kerouaca . . . Nieuchwytny świat informacji miesza się z materialnym światem pieniędzy, a z nimi modne stają się łączące je frazy, takie jak „intelektualny kapitał” i „przemysł kulturalny”¹⁵⁴.

Sytuacja ta wpływa również na kształt idei dandyzmu. Bobos, jak sugeruje Michael Mattis, to jedna z grup, które próbują zagarniać i w konsekwencji przywłaszczają sobie to, co w dużej mierze zarezerwowane było dla postawy *dandy*¹⁵⁵. Na szczęście, jak pokazuje jej tradycja, artyzmu nie da się kupić. Dandyzm to więcej niż noszenie ubrań, to więcej niż wyszukany i odznaczający się najlepszym smakiem styl konfekcyjny i towarzyski. To także określony stan umysłu. To stan samoświadomości, którego nie można nabyć jak akcji na giełdzie. Dandyzm jest wyrazem pewnego rodzaju wyczucia, określoną postawą, pozwalającą bez wysiłku łączyć świat sztuki ze światem rzeczywistym. D'Aurevilly pisał, że to „społeczny, ludzki i intelektualny” sposób wyrazu własnej indywidualności, a nie „chodzące zestawienie odzieży”¹⁵⁶.

Dandyzm jest formą samouwielbienia, która eliminuje konieczność szukania szczęścia u innych – zwłaszcza kobiet. Jednak wyobcowanie dla stawiania się dandysem nie pochodzi od kobiet ale od świata. [Dandyzm] jest przyjęciem postawy ironicznego oddzielenia od świata i przeżywania go z największą dokładnością¹⁵⁷.

Dandyzm to, jak pragnęli tego dekadenci, postawa niemal mistyczna. Jak widać, ci którzy go uprawiają, chociaż zmieniają jego wygląd, pozostają wierni tradycji, z której wywodzi się ta wyjątkowa poza. Ożywienie dandyzmu, które wyraża się w ruchu neo-dandyicznym kultywuje wyróżniające go założenia i pozostaje przy formach wyrazu, jakie wypracowała mu jego praktyka. Bez względu na zapożyczenia, wpływy i mutacje, dandyzm pozostanie wierny swym oryginalnym założeniom i formom reprezentacji, które

¹⁵⁴ David Brooks, *Bobos in Paradise*, s. 11. Tłum. własne.

¹⁵⁵ Por. Michael Mattis, *The Fake's Progress*, dz. cyt.

¹⁵⁶ Por. Jules Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme et de Georges Brummell*, dz. cyt., s. 37. Tłum. własne.

¹⁵⁷ Tamże.

odróżniać go będą od innych – nowych i starych form budowania wizerunku, ponieważ „zjawisko to, Dandys, nadal jednak istnieje, i będzie istniało do skończenia świata.”¹⁵⁸

¹⁵⁸ William Jesse, *The Life of George Brummell*, dz. cyt., s. 57. Tłum. własne.

Istnieje w teorii kampu figura nazwana „postacią przejściową”. Postać tą reprezentuje uznany przez Sontag za prototyp kampowości i kampowej pozy, Oscar Wilde. W 47 punkcie *Notatek*, Sontag ujmuje to w sposób następujący:

Wilde jest postacią przejściową. Człowiek, który po przybyciu do Londynu ubierał się w aksamitny beret, koronkowe koszule, welwetowe spodnie do kolan i czarne pończochy, nigdy nie mógł odejść zbyt daleko od modelu dandysa w dawnym stylu: ten konserwatyzm wyraża się w *Portrecie Doriana Greya*. Ale wiele składników jego postawy sugeruje coś bardziej nowoczesnego¹⁵⁹.

Uznanie Wilde'a za postać przejściową kampu budzi jednak szereg zastrzeżeń, a co za tym idzie liczne pytania, ponieważ pozostaje w pewnej sprzeczności tak z rozwojem zjawiska kampu, jak i z istotą samej jego praktyki. Figura „postaci przejściowej” sugeruje, że w historii kampu nastąpił ruch czy zwrot, w którym dokonało się wyodrębnienie podmiotu reprezentatywnego dla zjawiska kampu. Był to ruch „od – do”, a ponieważ reprezentował go Wilde, miał on być ruchem od dandyzmu do kampu, a dokładnie od dandyzmu francuskiego, który w odnowionej formie powrócił do Anglii, gdzie, jak pisze Michael Mattis, „Oscar Wilde i jego esteci nadali mu bardziej żartobliwą i złośliwą jakość, co w ostateczności doprowadziło do kampu”¹⁶⁰. Inny problem, jaki generuje teoria Sontag, to osoba samego Wilde'a i jego wyniesienie do roli ojca kampu. Treść *Notatek* pozostawia bowiem niewiele wątpliwości, że Wilde to początek upostaciowienia kampu i niemal faktyczny początek jego historii.

To Wilde sformułował istotny postulat kampowej wrażliwości – równoważność wszystkich przedmiotów – kiedy ogłaszał, że zamierza „być godnym” swej białoniebieskiej porcelany lub gdy oświadczył, że klamka może być równie zachwycająca jak obraz. Kiedy podkreślał znaczenie krawata, butonierki, krzesła, był prekursorem demokratycznego ducha kampu¹⁶¹.

Ciągłość między dandyzmem a kampem to nie tylko fakt sprzeczny z historycznym rozwojem obu tych zjawisk, ale wygenerowana przez Sontag nieścisłość, która do dziś

¹⁵⁹ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt. s. 321.

¹⁶⁰ Michael Mattis, *The Fake's Progress*, dz. cyt.

¹⁶¹ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 321.

funkcjonuje w teorii kampu. Patrząc na zanurzony w praktyce transwestytyzmu rytuał kampfowania, który znacznie wyprzedził to, co w wieku dziewiętnastym nazwano dandyzmem, nie ma wątpliwości, że są to pojęcia odrębne i odnoszące się do różnych zagadnień. Prawdą jest, że nazwa *dandyzm* pojawiła się wcześniej niż słowo *kamp*. Nie zmienia to jednak faktu, że sugerowany między nimi związek przyczynowości i skutku właściwie nie istnieje.

Dandyzm i kamp opierają się na wzajemnie sprzecznych założeniach. Celem dandyzmu był strój i styl, a wraz z nimi estetyczny rozwój. Dla kampu, strój jest wyłącznie środkiem, a estetyczny rozwój to proces nieuświadomiony, który nie podlega regułom żadnego smaku. Kwestia smaku, który miał reprezentować wrażliwość w najlepszym guście, była i jest nadal dla dandyzmu zasadnicza – dandyzm podtrzymuje podział na to, co w sztuce wysokie i niskie, kierując swe kroki na same szczyty. W kampie smak nie podlega doprecyzowaniu, a jego dążeniami rządzi najczęściej pewna przypadkowość (albo materialny status) – nie bez przyczyny istnieje związek między kampem a kiczem. Kamp, choć jest stylizacją, nie programuje jej – pozwala się jej (samo)realizować. Dandyzm przeciwnie, precyzyjnie projektuje swój wizerunek. Dandyzm to proces budowania „ja” w pozie, w której reprezentacja podąża za taką wizją „ja”, w jakiej chciałoby być ono postrzegane na zewnątrz. Wizerunek ten nie wykracza jednak poza określone założeniami „ja” granice. W dandyzmie, tak wizerunek, jak i „ja” rozpoznają się i pozostają ze sobą tożsame. W kampie proces konstruowania „ja” odbywa się poprzez stawanie się kimś „innym”, kimś odmiennym, kimś nawet sobie nie znanym, gdzie odmienność wizerunku „ja” odbiega od wszelkiej znanej mu, typowej realizacji.

Odmienność, oswojona obcość, jest podstawą konstrukcji kampowego podmiotu. Kampową postać, jak i cały kamp, charakteryzuje pewna nieprzewidywalność. Kamp nie planuje – jest po prostu pragmatycznie wizjonerski. Dandyzm kultywuje spontaniczność, lecz jednocześnie panuje nad jej realizacjami – każda wizja musi w nim dobrze i odpowiednio wyglądać, by nie załamać podążającego jej tropem wizerunku. Dandyzm to nieustanne poszukiwanie *ja*. Kamp to poszukiwanie *innego* w sobie. Stąd może bierze się charakterystyczna dla kampu wulgarność, z którą tak usilnie próbuje utożsamiać się współczesny dandyzm artystyczny, nie dostrzegając, że sprzeniewierza się własnej tradycji i staje się dandyzmem uprawiającym kamp. Dandys może być kampem; Kamp raczej nie bywa dandysem. Jeśli już nim jest, to wyłącznie wtedy, gdy go parodiuje, ale i to nie jest regułą.

Definiując postać kampową jako daleką od podniosłości, rubaszną, wulgarną, beztrosko zabawną i równie beztrosko rozbawioną, która nurza się w kolorowych rynsztokach „masowych” doświadczeń, która nie szuka ekstrawagancji w przedmiotach ale sama nadaje przedmiotom ekstrawagancki wygląd, „ponieważ nauczył[a] się obcować [z nimi] w taki sposób w jaki masy z nimi nie obcuja”¹⁶², Sontag uchwyciła sedno jej istoty. Jej opis potwierdzają liczne kampowe manifestacje, jakie utrwalił historyczny zapis kampowych praktyk. Błędem Sontag było natomiast posłużenie się metaforą dandyzmu i uwikłanie w nią osoby Oscara Wilde’a. Jeśli kamp ma być doświadczeniem w sercu kultury masowej i po stronie kultury masowej (która nie jest przecież wyłącznie zaistniałym ponowoczesnie skutkiem nowoczesności, ale wyrazem doświadczenia podziału na świat elit i mas, obecnym od początku istnienia świata nowoecznego), obecność Wilde’a jako niemal kampowej ikony albo postaci, która wprowadza kamp w kamp, jest przynajmniej zastanawiająca i, jak się okazuje, mocno nieuzasadniona.

Pomijając dokonany osobą Wilde’a niespójny gest przeniesienia dandyzmu w kamp, istnieje ogólna rozbieżność między osobą pisarza a jego wizerunkiem pojawiającym się w licznych i rozmaitych ujęciach. Zdaniem dzisiejszych biografów Wilde’a, wizerunek ten jest często nieprawdziwy. Głównym źródłem wiedzy o Oscarze Wildzie są jego biografie. Dziś dzielą się one na dwie grupy: te stawiające na sensację, często kosztem prawdy, oraz te, które studzą sensacyjność na rzecz dobrze udokumentowanych faktów. Zdaniem Merlina Hollanda, jedyne go wnuka i zarządcy literackiego majątku Wilde’a, większość prac poświęconych pisarzowi należy do grupy pierwszej, włączając w to uważaną za najznakomitsze dzieło o Wildzie biografię autorstwa Richarda Ellmanna.

Niewielu z biografów Wilde’a potrafiło poradzić sobie z nim w sposób satysfakcjonujący. Zbyt wielu podeszło do niego z własnym programem lub osobistym przekonaniem, co ogranicza spojrzenie i rozmywa bogactwo jego postaci. Zdejmując warstwy cebuli, dzieli się ją na składowe części; przekrawając ją w połowie, ukazuje się zawily związek między warstwami, pozwalając zachować jej kształt. Nóż Richarda Ellmanna był ostry, jednak jego przedwczesna śmierć odebrała mu możliwość wykonania ostatecznego precyzyjnego cięcia. Jego poprzednicy, ze szlachetnym wyjątkiem Hesketha Pearsona, w większości dążyli do celu przy pomocy tasaków¹⁶³.

¹⁶² Susan Sontag, *Notatki o kampie*, s. 320.

¹⁶³ Merlin Holland, *Biography and the Art of Lying*, w: *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, pod redakcją Petera Rabyego, Cambridge 2004, ss. 4 i 5. Tłum. własne.

Za jeden z najbardziej sensacyjnych mitów o Wildzie uważa się, obok spekulacji na temat przyczyny jego śmierci, którą miał być syfilis, transwestytyzm pisarza. W opublikowanej w 1987 roku biografii Wilde'a, Richard Ellmann zamieścił zdjęcie, podpisane „Wilde in costume as Salome”¹⁶⁴ (Załącznik nr 2), przedstawiające Wilde'a w kobiecym stroju rzymskim z epoki herodiańskiej, na który składa się ozdobny stanik, spięta pasem spódnica, liczne bransolety umieszczone głównie na przedramionach i ozdoba głowy z przypiętymi doń kołami imitującymi kolczyki. Od momentu publikacji, zdjęcie załączano do wielu recenzji pracy Ellmanna, szeroko omawiając nieupubliczniony dotąd aspekt życia Wilde'a i rzekomo praktykowany przez niego transwestytyzm. „Taka była naukowa reputacja Ellmanna, że nikt nie podważał autentyczności zdjęcia”¹⁶⁵, podobnie jak „nie sprawdzał jego pochodzenia”¹⁶⁶. Siedem lat po jego publikacji, „Times Literary Supplement” zdementował wiarygodność fotografii, udowadniając, że zamiast pisarza przedstawia ono węgierską śpiewaczkę operową, Alicję Guszalewicz, w roli Salome z 1906 roku. „Cokolwiek mówiono o Oskarze i jego nieprzyzwoitości, nie był typem osoby, która ubiera się w strój kobiecy i pozwala się w nim fotografować”¹⁶⁷, powiedział Holland w wywiadzie dla „The Guardian”, kilka lat po ujawnieniu fałszywości zdjęcia. W artykule do *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, tak komentował fotograficzny incydent: „Nikt nie pytał czy takie zachowanie było u Wilde'a w ogóle prawdopodobne ani czy, jeśli już miał w zwyczaju krosdressing, pozowałby tak do zdjęcia. Z tego, co było nam wiadomo, pozostawało to całkowicie w sprzeczności z jego osobą . . .”¹⁶⁸.

Podważenie autentyczności zdjęcia, wyeliminowało tym samym jeden z najbardziej kampowych aspektów życia Wilde'a. Taki gest, gdyby okazał się prawdziwy, dowodziłby bezsprzecznie, że Wilde posiadał dystans i zdolność do drwin godne każdego kampa. Pomimo tego, element pewnej lubieżności nie przestawał dominować w postrzeganiu osoby pisarza, czyniąc zeń „subwersywnego bohatera, który podważa tradycyjne wartości”¹⁶⁹, o czym świadczyć miał między innymi jego osławiony homoseksualizm.

Homoseksualne skłonności pisarza oraz cena, jaką za nie zapłacił, uczyniły z Wilde'a współczesny symbol walki o prawa do miłości homoerotycznej. Trudno powiedzieć czy Wilde bardzo by tego pragnął. Sprawa jego procesu, a potem osadzenia w więzieniu

¹⁶⁴ Zob. Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, London 1997, fotografie między stronami 402-403.

¹⁶⁵ Joseph Pearce, *The Unmasking of Oscar Wilde*, San Francisco 2004, s. 14. Tłum. własne.

¹⁶⁶ Merlin Holland, *Biography and the Art of Lying*, dz. cyt. s. 11. Tłum. własne.

¹⁶⁷ Steven Morris, *The Importance of Being Salome*, „The Guardian”, 17 July 2000. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2011-07-07]: <http://www.guardian.co.uk/uk/2000/jul/17/books.classics>. Tłum. własne.

¹⁶⁸ Martin Holland, *Biography and the Art of Lying*, dz. cyt., s. 11.

¹⁶⁹ Joseph Pearce, *The Unmasking of Oscar Wilde*, San Francisco 2004, s. 16. Tłum. własne.

w Reading Gaol, pokazują natomiast, że nie utrzymał pozy, która mogłaby predysponować go do tytułu pierwszego prawdziwego króla kampu. „Nie jest kampem coś, co jest ekstrawaganckie w sposób niekonsekwentny i beznamiętny”¹⁷⁰, napisała w *Notatkach* Sontag. Namiętności Wilde’owi nie brakowało. Konsekwencji niestety tak. Kiedy w lutym 1895 roku Markiz Queensberry, ojciec Alfreda Duglasy, z którym Wilde utrzymywał wówczas wielomiesięczny romans, zostawił mu w Albemarle Club bilet zaadresowany: „Dla Oscara Wilde’a afektowanego sodomity”, Wilde zareagował niemal histerycznie¹⁷¹. „Ten człowiek zdaje się rujnować całe moje życie”, napisał w liście do Roberta Rossa. „W więź z kości słoniowej uderzyła rzecz nikczemna . . . Nie widzę innej możliwości jak oskarżenie o dokonanie przestępstwa”¹⁷². Wkrótce wystąpił o zatrzymanie Markiza Queensberryego za zniesławienie.

Słusznie pisała Sontag, że „nie należy mieszać . . . afektacji i kampu”¹⁷³. Zachowanie Wilde’a w tej, jak i wielu innych sprawach, przepełnione było afektacją, której zabrakło pasji i poczucia humoru, mimo iż pisarz sam był jego piewcą. Wilde podjął grę ze społeczną konwencją na jej zasadach. Była ta gra „na serio”, w której skazał się na przegraną. Najbardziej zaskakujące jest jednak to, że sam wyznaczył jej ton śmiertelnej powagi. Jak pisze Harold Bloom, stylistyka listu Queensberryego, a zwłaszcza zawarta w nim formuła „pozowania”, nie rozbawiła Wilde’a¹⁷⁴. Dziwi to o tyle, że był on orędownikiem pozy i zwolennikiem braku powagi, w których widział możliwość uprawiania bezkarnej krytyki społeczeństwa. Jego satyra pozwalał mu funkcjonować w społeczeństwie i jednocześnie górować nad nim. Nie mógł bowiem żyć na równych z nim zasadach.

Utrzymując, że kamp jest niepolityczny, Sontag mogła mieć na myśli to, że nie angażuje się w sprawy, które go nie dotyczą. Nie komentuje wydarzeń społecznych, nie zajmuje się polityką, nie para się moralizatorstwem, nie poucza. Kamp zajmuje się sobą. Bez konieczności obnażania i obrażania, pomimo swojej wulgarności, szuka możliwości koegzystencji, którą osiąga na drodze budowania wizerunku fantastycznego i nieprawdopodobnego. Kamp nie użala się nad sobą, niczego nie żałuje, nie oskarża się, trwając w stanie nieustannego rozgrzeszenia. Nie wikła się w żadną moralnie naznaczoną krucjatę, choć zdarza się, że bywa głęboko religijny. Trudno więc uzasadnić, co skłoniło Sontag do wybrania Wilde’a na ikonę kampowej ilustracji. Pomijając wydarzenia związane

¹⁷⁰ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 316.

¹⁷¹ Por. Harold Bloom, *Introduction*, w: *Oscar Wilde*, pod redakcją Harolda Blooma, New York 2010, s. 6. Tłum. własne.

¹⁷² Tamże.

¹⁷³ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 316.

¹⁷⁴ Por. Harold Bloom, *Oscar Wilde*, dz. cyt., s. 6.

z procesem, niemal cała twórczość Wilde’a to uwikłany politycznie program społecznej naprawy, który obnaża obyczajowe i ustrojowe choroby i formułuje kurację. Niemal wszystko, co pisał, zwłaszcza jego prace krytyczne i dramaty, skupiały się wokół zagrożeń i krytyki epoki wiktoriańskiej i jej społeczeństwa.

Wilde dostrzegał, że ‘ja’ nie jest czymś niewątpliwie niekwestionowanym, racjonalnym i progresywnym, ale społecznie konstruowanym. Poprzez język, stąd całe życie w sposób subwersywny zwalczał konwencjonalne wzorce języka; poprzez instytucje społeczne – dlatego też szkolnictwo, małżeństwo, rodzina, medycyna, prawo i więziennictwo – które Althusser nazywał ideologicznymi i represyjnymi aparatami państwa – tak bardzo zaprzętały jego krytyczną pracę; czymś konstruowanym w sposób nieracjonalny i nieświadomy¹⁷⁵.

Jego rola naczelnego krytyka i prześmiewcy wydaje się jednak niekonsekwentna. Kiedy w wyniku przegranego procesu został z niej wytrącony, nie ograł tego zabawnym pamfletem, czy artystycznie skonstruowanym wyrazem oburzenia, jak zrobił to Lord Duglas, ale podjął gest samobiczowania i żalu za grzechy. „Pomimo iż nigdy nie skapitulował wobec piewców wyższości heteroseksualizmu nad homoseksualnością, często (w *De Profundis* i później) ubolewał na własnym materializmem i zmysłowości jako słabościami, których nie udało mu się racjonalnie okiełznać”¹⁷⁶.

Homoerotyzm Wilde’a niemal całkowicie zdeterminował jego rolę dla kampu, stając się tym samym jednym z najsilniej uzasadniających go podstaw. Teoretycy zjawiska, zwłaszcza ci z okresu upolitycznienia tej estetyki, skonstruowali kampowość pisarza w oparciu o tezę związaną z budowaniem przez niego strategii homoerotycznych reprezentacji, tak w wymiarze artystycznym jak i osobowym¹⁷⁷. Trudno jednoznacznie określić czy uranianizm Wilde’a był ostentacyjny. Okoliczności procesu pisarza świadczą przeciwko temu. Podobnie jak styl jego pisarskiego kamuflażu. Jednak teoria kampu politycznego, znana również jako proces „odzyskiwania kampu” (*reclaiming camp*) przez środowiska homoseksualne, doszukuje się w postaci Wilde’a ikony homoerotycznego manifestu, z jednej strony odrzucając apolityczność kampu sugerowaną przez Sontag, z drugiej idąc tropem

¹⁷⁵ Regenia Gagnier, *Wilde and the Victorians*, w: *Cambridge Companion to Oscar Wilde*, dz. cyt., s. 20. Tłum. własne.

¹⁷⁶ Tamże.

¹⁷⁷ Zob. Moe Meyer, *Under the Sign of Wilde: An archeology of Posing*, w: *Politics and Poetics of Camp*, dz. cyt., s. 76.

proponowanego przez nią „przejęciowego dandyzmu” Wilde’a, który miał być dandyzmem nowym, niosącym w sobie znaczne zasoby kampfowania¹⁷⁸.

[Wilde] nie był dziedzicem ciągłej tradycji, lecz raczej dandysowską parodią, asemblażem dandysowskich póz i sentymentów. . . . Jednym z głównych odstępstw dandyzmu Wilde’a od jego Regencyjnych poprzedników było dodanie homoerotycznej obecności. Wcześniejsze wersje dandyzmu ściągały na siebie podejrzliwość tych, którzy postrzegali dandysowskie sporadyczne zniewieścienie jako osobliwe, jednak żadna z nich nie zawierała w sobie nic więcej poza wysoce niejasną i pozornie nieprzekonującą aluzją do miłości, która nie śmie wymówić swego imienia Zniewieścianość dandysów była raczej przypisywana ich zubożeniu na seks, a nie zainteresowaniu stosunkami seksualnymi w obrębie tej samej płci To Wilde przemienił dandyzm w nośnik homoerotycznej obecności i naznaczony seksualnością symbol Dekadencji, czyniąc tę wersję odmienną od tych z przeszłości.¹⁷⁹

W ten sposób Wilde miał podążać tropem dandyzmu Balzakowskiego, oscylującego wokół technik samo-reprezentacji¹⁸⁰. Idea dandyzmu zdefiniowana przez francuskiego pisarza nie różniła się w tym aspekcie, poza znacznym rozwinięciem i szerszym komentarzem, od propozycji Brummella, wizji Baudelaire’a czy interpretacji d’Aureville’ego. Jako apostoł miłości homoerotycznej, Wilde będzie zdecydowanie bliższy Paterowskiemu estetyzmowi i Uranianom, funkcjonującym jako grupa, z której największy orędownik i najsilniejsze ogniwo, Walter Pater, ustanowił afiliację dla swego estetyzmu i homoerotycznych subkultur w wiktoriańskiej Anglii¹⁸¹. Jednak zdaniem Moe Meyersa, estetyzm był u Wilde’a wyłącznie teorią, dandyzm z kolei oferował *praxis* i stał się kluczowy na drodze rzekomo pożądanej przez Wilde’a homoseksualnej pozy¹⁸².

Stanowisko krytyków wobec dandyzmu Wilde’a to kolejny moment pełen teoretycznych sprzeczności. Jedni proklamują jego odmienność opartą na silnie akcentowanym homoerotyzmie. Drudzy widzą w nim ciągłość regencyjnej spuścizny Brummella, jak Stephen Calloway, który w artykule zatytułowanym *Wilde and the Dandyism of the Senses*, (opublikowanym w *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, nad którego kształtem i jakością czuwał Merlin Holland), utrzymuje, że pomimo okresu bohemicznych eksperymentów, Wilde skłaniał się w kierunku klasyki dandyzmu.

¹⁷⁸ Moe Meyer, *Under the Sign of Wilde*, dz. cyt., s. 77.

¹⁷⁹ Tamże, Tłum. własne.

¹⁸⁰ Tamże, s. 78.

¹⁸¹ Por. Michael M. Kaylor, *Secreted Desire. The Major Uranians: Hopkins, Pater, Wilde*, Brno 2006, s. vii, oraz James Eli Adams, *Gentleman, Dandy, Priest: Manliness and Social Authority in Pater’s Aestheticism*, “ELH” vol. 59 (2) 1992, s. 454.

¹⁸² Por. Moe Meyers, *Under the Sign of Wilde*, dz. cyt., s. 78.

W przeciwieństwie do większości teoretyków i projektantów Ruchu Estetycznego . . . , Wilde i osoby z jego kręgu nie dały się porwać powszechnemu, bezwarunkowemu uwielbieniu dla mocnych stron okresu Królowej Anny [angielski Barok]; patrzyli natomiast z nowym zainteresowaniem na dużo bardziej samoświadomy szyk, elegancki a nawet czasami krzykliwy świat kultury i społeczeństwa Regencji, dostrzegając z zadowoleniem jego nieustanną obsesję na punkcie manier, stylu i *tonu*, wagę jaką przykładał do egzotyki, kreacji efektu i, co może Wilde'owi wydało się najistotniejsze, szacunek, jakim szybkie i modne społeczeństwo tamtego okresu darzyło językową błyskotliwość. . . . Esteci z kręgu Wilde'a fascynowali się epoką Brummella również dlatego, że wszyscy ci zbyt prawdziwi Wiktorianie generacji lat od 30-tych do 80-tych dziewiętnastego wieku odnosili się z dezaprobatą do przypisywanej dandysom leniwej koncentracji na sobie i amoralnej, wybitnej kulturze¹⁸³.

Welwetowe spodnie, koronkowe koszule i pończochy, o których pisze Sontag, to zatem nie dandyzm w dawnym stylu, ale ślady mającego przykuwać uwagę, artystycznego rozmachu. Podobnie jak osławiony (głównie za sprawą biografii Ellmanna), zielony płaszcz z futrzanym kołnierzem i tzw. polska czapeczka, w których wybrał się na podbój Ameryki¹⁸⁴. Powrót do formuły prostoty dandyzmu klasycznego, oczywiście na miarę obowiązującej mody, widoczny jest raczej po powrocie z amerykańskiego turenee, a już szczególnie pod koniec lat osiemdziesiątych i początku dziewięćdziesiątych, gdy Wilde był u szczytu sławy.

Bez względu na modę i strój, Wilde zawsze wyglądał dziwnie. Był masywny i bardzo wysoki, co sprawiało, że zamiast elegancki, wydawał się jakby obity tapicerką¹⁸⁵. Jego poza estety, w której zaprezentował się w Oxfordzie, za oceanem, i którą tak chętnie nosił w towarzystwie, być może miała maskować brak pożądanej perfekcji wyglądu. Zdaniem Josepha Pearce'a, autora książki *The Unmasking of Oscar Wilde* (2000), wygląd nie był jedynym aspektem, którego efekt Wilde nauczył się tuszować. Właściwie całe jego życie to maskujący niedociągnięcia konstrukt, którego początki sięgają rodzinnego domu.¹⁸⁶

Ciekawą i znaczącą figurą w życiu Wilde'a była jego matka. Lady Wilde mogłaby dużo bardziej niż sam Wilde pretendować do rangi prototypu kampowej postaci. Rola, jaką wyreżyserowała w swym życiu, przerasta niejedną kampową pozę.

Lady Wilde była wyrazistą postacią, obdarzoną silnym temperamentem i równie silną osobowością. Zarówno jako matka, pisarka jak i narodowa działaczka kształtowała swoje

¹⁸³ Stephen Calloway, *Wilde and the Dandyism of the Senses*, w: *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, dz. cyt., s. 36. Tłum. własne.

¹⁸⁴ Por. Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, dz. cyt., s. 147.

¹⁸⁵ Stephen Calloway, *Wilde and the Dandyism of the Senses*, dz. cyt., s. 49.

¹⁸⁶ Por. Joseph Pearce, *The Unmasking of Oscar Wilde*, dz. cyt., s. 21-22.

życie według własnego wyobrażenia i aspiracji. Urodzona jako Jane Frances, w życiu dorosłym nie czerpała satysfakcji tak z pierwszego, jak i drugiego imienia. To ostatnie zmieniła na Francesca, by podkreślić swe włoskie pochodzenie. Po ślubie podpisywała się Jane Francesca Speranza Wilde, tak też adresowali do niej listy synowie¹⁸⁷. (Speranza to jej artystyczny pseudonim). Na podstawie rodowego nazwiska, Elgi, twierdziła, że jest spokrewniona z Dantem (Elgi miało być formą pochodzącą od Algriati, a ta od Alghieri)¹⁸⁸. Gdy Wilde miał około czterech lat, w geście prowokacji ochrzciła synów w Kościele katolickim, który to fakt Wilde miał zapamiętać i później wspominać¹⁸⁹. Jej nacjonalizm był nasycony sztucznością. Zdaniem Pearce'a miał służyć wyłącznie promocji jej literackiej działalności¹⁹⁰. Budowanie rodzinnej maski pogłębiły skandale związane z rozwiązłością Sir Williama Wilde'a – ojca pisarza. „Odziedziczyłem sławne nazwisko” pisał Wilde w *De Profundis*¹⁹¹. Nie miał przez to na myśli wyłącznie zacności rodów, z którymi był spokrewniony, ale aurę niesławy, jaka, szczególnie od czasu sprawy z Marry Travers¹⁹², otaczała jego rodzinę.

Wilde miał silnie wpojone poczucie wyższości i swych arystokratycznych korzeni. Był zawsze w opozycji, zawsze w kontrze i zawsze ponad. Już od czasów szkoły wyróżniał się ekscentrycznością, którą w pewien sposób zaprogramowała w nim matka, jako sposób na radzenie sobie z nieprzychylną rzeczywistością. Samo brzmienie jego imienia wprowadzało w osłupienie (Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde). Na ekstrawagancję mógł sobie jednak pozwolić, chociażby dlatego, że był wybitnym uczniem, a potem wybitnym studentem. To jeszcze bardziej wyzwalało w nim skłonność do ekscentryczności. Gdy umarł Dickens (1870), w obliczu powszechnej żałoby, głośno i wprost wyrażał w szkole niechęć do twórczości pisarza, twierdząc, że lepszy jest Disraeli.¹⁹³ W Oxfordzie zaczytywał się w Swinburnie, Kancie, Locku, Heglu, Spencerze, Ruskinie. Od dziecka przejawiał wrażliwość na piękno sztuki i przedmiotów codziennego użytku. Chcąc uczynić swe życie prawdziwym dziełem, wypełniał misję najwyższych lotów dandyzmu.

¹⁸⁷ Por. Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, dz. cyt., s. 5.

¹⁸⁸ Joseph Pearce, *The Unmasking of Oscar Wilde*, dz. cyt., s. 22.

¹⁸⁹ Por. Tamże, s. 29.

¹⁹⁰ Por. Tamże, s. 33.

¹⁹¹ Por. Tamże, s. 37.

¹⁹² Ojciec Oscara Wilde'a, Sir William Wilde, był znanym i cenionym okulistą. Prowadził prywatną praktykę. Jedną z jego pacjentek była Marry Travers, córka prof. Roberta Traversa, kolegi i profesora Uniwersytetu. Podczas jednej z wizyt pacjentki, dr Wilde miał ją uśpić i wykorzystać seksualnie. Sprawa skończyła się procesem, w którym rodzina Wilde'ów poniosła znaczne straty finansowe i moralne.

¹⁹³ Joseph Pearce, *The Unmasking of Oscar Wilde*, dz. cyt., s. 45.

Wilde był dandysem. Urodzonym. Był Estetą, co pogłębiało intelektualnie jego Dandyzm. Był dekadentem przez co spełniał się jako Uranianin. Deklarując pragnienie stania się godnym swej błękitnej porcelany, czy mówiąc o roli sztuki górnikom w Colorado, pozostawał każdym z nich. „Vous figurez-vous un dandy parlant au peuple, exepte pour le bafouer? (Czy wyobrażacie sobie dandysa mówiącego do ludzi, w celu innym niż by ich obrazić?)”¹⁹⁴ – pytał Baudelaire. Wilde cokolwiek mówił i do kogokolwiek się zwracał, czynił to z pozycji dandysa: nie identyfikował się z „tłumem”, nie bratał się z powszechną konwencją. Dyktował trendy.

Figura Wilde’a jako postaci przejścia, przemieniającej (go w) kampu jest więc co najmniej niekonsekwentna. Wilde zdecydowanie stał po stronie dandyzmu, i to w jego najbardziej „arystokratycznym” wydaniu. Daleki był od mainstreamowości. Jedyne, co pociągało go w kierunku ówczesnej kultury masowej to drwina z przywar i grzechów burżuazji, choć dotykał nią również klas wyższych. Czy zatem nic nie łączy Wilde’a z kampem?

Trudno mówić o Wildzie w ogólności, bo jego twórczość za bardzo splata się z jego życiem, a zwłaszcza z tego życia interpretacją, której biograficzną wykładnią stało się Nad-użycie. Nie da się kompletnie zweryfikować ani życia, ani twórczości Wilde’a z braku „żywego” dowodu w osobie samego pisarza. Można jednak pokusić się o spekulację, że gdyby żył, nie zostałby wcieleniem popkultury. Byłby raczej dandysem w dawnym stylu, prawdziwym dandysem w dobie kultury masowej, który kontempluje grecką poezję, oddaje się wyszukany rozrywkom, gra w golfa, czyta „The Rake” i sięga raczej po Dehnela niż Witkowskiego.

Współczesne przekonanie o kampowości Wilde’a bierze się z perspektywy, która oddalając go w czasie, nadaje mu cechy pozwalające na nowe interpretacje. Kampowe w Wildzie jest jego współczesne odczytanie: „Wilde i jego twórczość wydają się queerowe ponieważ całe nasze stereotypowe pojęcie męskiej homoseksualności pochodzi od Wilde’a i naszych o nim wyobrażeń”¹⁹⁵. Do tego dochodzi jeszcze pewna anachroniczność jego języka, która wpisuje się w stylistykę właściwą dla kampu. Kamp chętnie naśladuje sposób, w jaki Wilde formułował swój stosunek do świata. Pisarski i oratorski styl pisarza stał się jednym ze sposobów udawania elegancji i kpiny, którą podąża stylistyka kampowa. Kamp jest tęsknotą za tym, co dawne, a Wilde wydaje się znakomicie zaspokajać tę tęsknotę.

¹⁹⁴ Charles Baudelaire, *The Flowers of Evil and Other Works*, dz. cyt., s. 258. Tłum. własne.

¹⁹⁵ Alan Sinifield, *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the queer moment*, London 1994, s. 216. Tłum. własne.

Jednak w czasach, gdy żył, charakter jego stylu, chociaż zabawny, obraźliwy, nawet szokujący w treści, nie nosił w sobie nic odrealniającego. Dziś błyskotliwy i stylistycznie niedzisiejszy język jego dzieł to znakomity materiał dla fantazjogennej kampowej gry. Wilde, podobnie jak estetyzm, dekadentyzm, dandyzm, staje się kitem wyłącznie na drodze parodii, która czyni z jego nadmiaru wyższy stopień *surplusu*. Słowa Lorda Goringa: „Miłość do siebie samego to początek romansu na całe życie”¹⁹⁶ wypowiedziane wówczas, były wyrazem zgrabnego połączenia retoryki i poczucia humoru. Wypowiedziane dziś, najlepiej przez barwną *drag queen*, nabierają odpowiedniego wymiaru kowości.

Oscar Wilde nie był więc postacią przejściową w kicie. Szczególnie, że nie do końca wiadomo z czego i dokąd miałyby ona właściwie prowadzić. Nie znaczy to jednak, że w historii kampu takiej postaci nie ma. Gdyby chcieć rozważać kitem w kategoriach jego wewnętrznych przemieszczeń, to tym, kto wykonał w jego praktyce znaczny ruch był Quentin Crisp. Pisarz, aktor, koneser kultury i życia. Quentin Crisp, który nazywał siebie „nagim urzędnikiem służby cywilnej”, przesunął praktykę kampu w kierunku otwarcie uprawianego stylu życia, podnosząc go od izolującego statusu dewiacji do *the profession of being*.

Crisp urodził się w 1908 roku, osiem lat po śmierci Wilde’a. Biograficzny film, nakręcony w 1975 roku na podstawie jego książki *The Naked Civil Servant* (1970) pokazuje, że Crisp szybko zrozumiał swoją *naturę* i niemal od początku wyrażał ją w sposobie ubierania, zachowania i stylu życia. Przysporzyło mu to wizerunek odmieńca, z którym nie starał się walczyć, a który zdeterminował całe jego przeszłe czterdziestoletnie życie. W jednym z wywiadów wyznał: „Nie było przebrania, w który mógłbym wyglądać jak prawdziwa osoba”¹⁹⁷. Dlatego też, jak sam o sobie mówił, jako „unregenerate degenerate” (zatwardziały degenerat)¹⁹⁸, wiodł żywot wolny od społecznych i kulturowych obostrzeń.

W swojej wieloletniej karierze „zawodowego użytkownika życia”, napisał kilkadziesiąt książek, zagrał w kilkunastu filmach. Przez prawie trzydzieści lat pozował nago dla różnych Uczelni Artystycznych. Od lat siedemdziesiątych prowadził liczne audycje i programy telewizyjne, które popularizowały „finezyjny” styl życia, a w których styl miał być przede wszystkim sposobem wyrażania siebie, także wobec opresyjnego z zasady świata.

Działalność Crispa w znaczny sposób przyczyniła się do zmiany społecznego wizerunku osób homoseksualnych, jednak jego sposób uprawiania homoseksualnej poży,

¹⁹⁶ Por. Oscar Wilde, *An Ideal Husband*, w: *The Complete Works of Oscar Wilde*, s. 169.

¹⁹⁷ Quentinem Crispem, [wywiad]. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2011-07-05]: youtube.com/watch?v=bffRaCpKZ1s&feature=related. Tłum. własne.

¹⁹⁸ Por. Quentin Crisp, *Deja Vu with Quentin Crisp*, [wywiad]. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2011-07-05]: youtube.com/watch?v=5Gv68ROOtFE.

może właśnie dlatego, że był naznaczony swego rodzaju sztucznością, nie do końca cieszył się uznaniem tzw. otwarcie walczących środowisk gejowskich. Crisp zresztą nie utożsamiał się z taką wizją gejowstwa, tak jak nie popierał agresywnych pro-homoseksualnych kampanii. Starał się pokazać odmienność jako styl życia, który może funkcjonować bez propagandy z jednej strony i konieczności dopasowywania się z drugiej.

Kiedy byłem młody pomyślałem, że nie wystarczy tylko pisanie książek o homoseksualizmie albo kręcenie o nim filmów. Ktoś musi to robić . . . ktoś musi tym żyć, tak by, gdy cię zobaczą jak spacerujesz ulicą, mogli pomyśleć, to jeden z nich, ale zdaje się, że nie robi nic złego, on musi mieć jakieś życie, przecież nie może stać się w przebraniu (*in drag*) albo w klubach, musi więc mieć jakieś życie¹⁹⁹.

Wypracowany przez niego styl był stanem pomiędzy kampem a dandysowską elegancją. Quentin Crisp to przykład kampa uprawiającego dandyzm, który pozwalając mu „przejsć od manieryzmów do manier”²⁰⁰ zyskiwał przychylną tak dla własnej osoby, jak i własnej odmienności. Naznaczając wilde’owsko aforystyczną formę swoich wypowiedzi odrobiną rubasznosci i znaczną dozą dobrego humoru, Crisp uczynił z pozy środek dla wyrażania siebie i własnej autentyczności. Jego „przeięta” postawa i sposób mówienia, trzymana była zawsze w konwencji teatru poprawności, który zdobył ogromną przychylną odbiorców, tak w Anglii, jak i w Stanach Zjednoczonych.

Crisp nie był jednak typem showmana (w amerykańskim rozumieniu). Był natomiast swego rodzaju osobliwością, która pozwalała się słuchać i oglądać. W Nowym Yorku, do którego przeprowadził się w wieku siedemdziesięciu dwóch lat, Crisp żył niezwykle skromnie – pod koniec życia nawet na granicy ubóstwa. Twierdził, że dla elegancji pieniądze nie grają roli. Większość ubrań dostawał od darczyńców. Nosił się zawsze nienagannie: kapelusz, apaszka, broszki, biżuteria, pełny ale dyskretny makijaż. Nazywano go „upudrowanym mesjaszem”²⁰¹: upudrowanym ponieważ zawsze starannie malował twarz, mesjaszem, ponieważ nauczał ekstrawagancji. W wywiadzie, który przeprowadziła z nim Jessica Shumann, na pytanie o powiązania między stylem a sztucznością, maską, przebraniem, Crisp odpowiedział:

¹⁹⁹ Quentin Crisp w filmie *Queer Realities and Cultural Amnesia*. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2011-07-05] : [youtube.com/watch?v=qB2yUxgqJos&feature=related](https://www.youtube.com/watch?v=qB2yUxgqJos&feature=related). Tłum. własne.

²⁰⁰ Por. Quentin Crisp, *Deja Vu with Quentin Crisp*, dz. cyt.

²⁰¹ Por. Quentin Crisp, *Deja Vu With Quentin Crisp*, dz. cyt.

Myślę, że są ze sobą powiązane. Jednak to, co ja uznaję za styl jest czymś innym. Pan Wilde mówił, że w sprawach wielkiej wagi, nie szczerść się liczy, lecz styl. Oznacza to dla mnie, że nie był prawdziwym stylistą. Ponieważ w moim mniemaniu szczerść i styl są tym samym . . . w życiu, należy znaleźć sposób, aby nie pozostawiać w sobie żadnych wątpliwości, ażeby każdy dokładnie rozumiał kim jesteś, czym jesteś i co chcesz wyrazić przez to, o czym mówisz²⁰².

Crisp uważał Wilde'a za człowieka, który „na pierwszy rzut oka wydawał się mieć żeliwny wręcz styl-życia – był niemal twórcą całej jego idei”²⁰³. Niestety, życiowa postawa pisarza przekreśliła wiarygodność jego słów. „Jego wartości wydają się właściwe. Szkoda, że kolejne działania zadały kłam jego słowom”²⁰⁴. Crisp zauważa, że postawie Wilde'a brakowało konsekwencji. Brakowało mu też dystansu właściwego każdemu kampa. Upadek Wilde'a postrzegał w kategoriach upadku jego stylu, któremu, jak się okazuje, tylko w słowach pisarz był wierny. Zdaniem Crispa, to właśnie proces obnażył Wilde'a, pokazując, że nie potrafił zachować swej pozy, że była ona wyłącznie pobożnym życzeniem, chwilową sztuczką, wykonalną jedynie w sprzyjających warunkach.

Mówiąc o stylu, uważam, że Pan Wilde nigdy nie powinien był podjąć żadnych sądowych działań. Powinien był udawać, że jest ponad kwestiami takimi jak wyznanie winy i zaparcie się . . . Przyjaciele polecali mu wyjazd za granicę. Ale Pan Wilde nie chciał słuchać rad. Został ponieważ był mściwym człowiekiem i nie mógł znieść myśli o porzuceniu sceny . . . Od ogłoszenia werdyktu Pan Wilde zdawał się rozpadać coraz bardziej. W więzieniu próbował całkowitego odwrócenia stylu . . . To, co napisał przed zatrzymaniem można określić wyłącznie jako coś bardzo pięknego, ale *Ballada o Więzieniu w Reading* zawiera niemal każdy z góry przesadzony epitet. Znałem osobiście wielu ludzi, którzy odbywali wyrok dwa razy dłuższy niż Pan Wilde i którzy natychmiast po zwolnieniu wracali do swojego życia ani nie odmawiając nawiązań do swoich doświadczeń, ani też nie nakłaniając do nadmiernego się nad nimi rozwodzenia. Dlaczego więc Pan Wilde wychodzi z więzienia jako człowiek złamany? Moim zdaniem, to jego styl został złamany. Nigdy nie był on częścią jego osoby ale cekinowym opatrunkiem pokrywającym ropiejący ból nienawiści do samego siebie. Pan Wilde drwił sobie z ludzi mu współczesnych przez odwracanie ich moralnych wartości w zbiorze olśniewających paradoksów, ale w rzeczywistości był od stóp do głów skrzepowany ich etosem. Równie silnie jak Królowa Wiktoria wierzył w dobro i zło. Trudno oprzeć się wrażeniu, że nawet homoseksualizm był dla niego atrakcyjny wyłącznie dlatego, że był czymś nikczemnym. Musi istnieć jakieś ukryte wyjaśnienie tej części jego życia. Swoje romanse z mężczyznami prowadził w dziwny

²⁰² Jessica Schuman, *The Naked Civil Servant. Quentin Crisp*. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2011-07-05]: crisperanto.org/interviews/schumann.html. Tłum. własne.

²⁰³ Quentin Crisp, *How to Have a Lifestyle*, London 1986, s. 67. Tłum. własne.

²⁰⁴ Tamże. Tłum. własne.

sposób. Samo jego nastawienie było quasi-normalne. Kto słyszał o tym, żeby zapraszać chłopców do prywatnych pokoi w drogich hotelach, zamiast w miłe otoczenie kilku dogodnych krzaków?²⁰⁵

Komentarze Crispa o Wildzie jeszcze silniej zaznaczają przepaść między autorem *Portretu Doriana Greya* a praktyką kampu. Obie postaci pozwalają wychwycić różnice omawianych tu postaw, pokazując co może być kampowaniem, a co zdecydowanie nim nie jest. Ustanowienie osoby Quentina Crispa postacią przejściową w kampie oddala Oskara Wilde'a od roli ikony kampowości. Oddala go również od roli ikony gejowności [sic!], czego kolejnym sygnałem może być brak uwzględnienia postaci pisarza w zorganizowanej przez The National Portrait Gallery w Londynie w 2009 roku wystawy pt. *Gay Icons*.

Przed biografiami Wilde'a kolejne wyzwania; przed teoretykami kampu trudny orzech do zgryzienia. Wilde pojawia się niemal w każdej poważnej pracy na temat praktyki kampu, królując w nich jako błogosławiony odmiennych seksualności. Wilde, jak się okazuje, nie był aż tak *odmienny* jak dotąd podawano. Nie znaczy to jednak, że nie ma on z kampem nic wspólnego i że należy pozbawić go udziału w jego teorii. Myśląc o tak zwanym kampie wysokim, zwłaszcza w kontekście kampu literackiego, Wilde zasługuje na uwagę, tak ze względu na naznaczone kampowością poczucie humoru, jak i na technikę konstruowania parodii w dyskursie. Jego idea życia jako roli, widoczna szczególnie w sztuce *Bądźmy poważni na serio*, jest zbliżona do postawy każdego wzorowego stylisty. Różnica polega na tym, że Wilde dostrzegał jedynie możliwość ucieczki w formule życia podwójnego. Styl o którym mówi Crisp i na którym zasadza się idea kampowania, to wielowymiarowość na warunkach jednoczesności. Porażką i niekonsekwencją Wilde'a było to, że za bardzo uwierzył w retorykę i na niej oparł własną ideę pozy i stylizacji. W kampie liczy się przede wszystkim „bohater”. „Kamp jest gloryfikacją >postaci<. Wypowiedź jest bez znaczenia – z wyjątkiem oczywiście znaczenia dla osoby, która ją wygłasza”²⁰⁶. W ten sposób kamp zdradza dystans, którego przejawem musi być silna autoironia. Jej brak, zdaniem Crispa, zagraża całemu pojęciu indywidualności²⁰⁷.

Każdy stylistą musi być przygotowany na to, że będzie odbierany jeśli nie z przerażeniem to przynajmniej z pogardą, która jest dla strachu tym, czym glukoza dla cukru. Nie znaczy to, że należy

²⁰⁵ Quentin Crisp, *How to Have a Lifestyle*, dz. cyt., s. 70. Tłum. własne.

²⁰⁶ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 317. W tłumaczeniu polskim, zamiast słowa „postać” jest słowo „charakter” – z angielskiego *character*, co miało z pewnością nawiązywać do Arystotelewskiego „charakteru”. Ponieważ w myśl idei tekstu oryginalnego chodziło tu właśnie o personifikację, a nie przymioty osobowe, w treści pracy, słowo to zostaje zmienione.

²⁰⁷ Por. Quentin Crisp, *How to Have a Lifestyle*, dz. cyt., s. 138.

upaść tak nisko by dyskredytować się w obecności własnych wrogów, można natomiast doprawić swój styl oczywistym smaczkiem, który sprawia, że część osobowości odłącza się od reszty i zasiada pośród publiki, dzieląc z nią przynajmniej to ogólne niedowierzanie, dotyczące zachowania aktora.²⁰⁸

Obecność tego smaczku w pozie Crispa pozyskała mu wielu wyznawców. Był uwielbiany i podziwiany, chociaż otwarcie odsłaniał kulisy swojego „niemoralnego” życia. Sting napisał o nim piosenkę, *An Englishman in New York* (1987), która zyskała wielką popularność i przyniosła kolejną falę zainteresowania „cudzoziemskim rezydentem” (*resident alien*)²⁰⁹. W 1992 roku Crisp został zaproszony do udziału w filmie *Orlando*, w którym zagrał rolę Elżbiety I. Miał więc sceniczny w pełni krosdersingowy epizod, który odebrano Wilde’owi na drodze prostowania faktów.

Przeniesienie idei postaci w kampu na osobę Quentina Crispa zyskuje uzasadnienie także przez ciągłość jaką zapewnił jej Crisp poprzez podtrzymywanie swojej postawy na przestrzeni dekad. Pomimo iż jawnie „świntuszył”, zapewniał praktyce kampu anachroniczność i staroświecki posmak, który był wynikiem jego długiego życia. Elegancja, do której ostatecznie dążył, pozwoliła mu rozszerzyć praktykę kampowania: wyprowadzić z klubu, wyprowadzić na salony, wynieść na światło dzienne, albo przynajmniej pokazać z innej strony. Chociaż wizerunek Crispa nie jest tak wyrazisty w sposób do jakiego przyzwyczaiły nas „królowe impersonacji”, determinacja z jaką Crisp „grał swoją rolę” odmienia, z jaką żył jako *queer*, przybiera wymiar totalny. W ten sposób Crisp spełnia warunek kampu określający go jako *nadmiar więcej*. Dowodzi to również, że kampowanie nie musi objawiać się w sposób oczywisty formą, jakiej oczekuje się w transwestytyzmie i *dragu*. Sama postawa konsekwentnego trwania w ideałach kobiecości (ten czynnik wizerunku Crispa jest szczególnie ważny), sprawia, że otrzymujemy wzorowy przykład kampowania, które jest „życiem dla życia – z poczuciem stylu. . . , który zawsze patrzy w *innym* kierunku”²¹⁰.

²⁰⁸ Quentin Crisp, *How to Have a Lifestyle*, dz. cyt., s. 138.

²⁰⁹ *Resident alien* to kolejny pseudonim jakim posługiwał się Crisp. Ze względu na znaczenie słowa *alien* można go jeszcze rozumieć jako „rezydent z kosmosu”.

²¹⁰ Quentin Crisp, *How to Have a Lifestyle*, dz. cyt., ss. 19 i 23. Tłum. własne.

*Sen nadaje tysiącom kobiet kształt,
jaki zapewne by wybrały, gdyby życie na jawie
nie utrzymywało ich w kompletnej nieznajomości samych siebie*²¹¹.

*Ciało jest w nas nadmiarem, które
sprzeciwia się prawu przyzwoitości*²¹².

Zdefiniowanie kampu jako czynności i następujące w konsekwencji ułożenie go w centrum określonego rodzaju praktyk wskazują na możliwość wyłonienia i określenia konkretnej *camp personae*. Jeżeli praktyka kampu to pewien rodzaj zachowań, wymaga ona podmiotu, który te zachowania personifikuje. Kształt tych zachowań to automatycznie kształt podporządkowanej im postaci. Jego wizerunek to wizerunek kogoś, kogo da się nazwać bohaterem kampowym.

Dotychczasowe rozważania idące tropem najbardziej „pierwotnej” formuły kampu, pozwoliły określić go jako historycznie i społecznie uwarunkowany zespół zachowań umożliwiających czynności, które przekraczają naturalnie uwarunkowane ograniczenia, głównie te dotyczące płci, lecz pozostają jednocześnie poza kulturowo, społecznie i politycznie przyjętą normą. Kampa reprezentuje fantazję, która przekracza granice natury, a która jest możliwa do spełnienia za pośrednictwem określonych środków. Środkami reprezentującymi kampa są parodia, ironia, stylizacja, wulgarność – wszystkie w sposób przekraczający granice konwencji swojego gatunku. Kampa zasadza się na perwersji (*per-version*), jest więc zawsze „wariacją na temat”, *surplusem* obiektu, w oparciu o który buduje swoją kreację. Jest spełnieniem fantazji przez (*per*) interpretację (*version*) podlegającą działaniu wymienionych środków. Środki te warunkują kampa, a jego zaistnienie możliwe jest wyłącznie przy jednoczesnej obecności każdego z nich. Nie można mówić o kampie, gdy występują one na przemienne lub wybiórczo, lecz wyłącznie, gdy zachodzą wszystkie razem.

Performatywny charakter kampu plasuje go w samym centrum pozo(ro)twórczych estetyk lub praktyk. Dlatego też często miesza się go z tymi, które w podobny, a jednak odmienny sposób przybierają pożądaną poz(y)cję czy wizerunek. Stało się tak w przypadku dandyzmu. Teraz, kiedy wiadomo, że kampa to nie nowoczesna forma dandysowskiego fasonu, a nowy dandyś to nie bohater kampowy, ale poza i postać odrębna, należy odnaleźć

²¹¹ Colette, Sidonie-Gabrielle, *Czyste, Nieczyste*, przeł. Katarzyna Bartkiewicz, Warszawa 2009, s. 74.

²¹² Georges Bataille, *Erotyzm*, przeł. Maryna Ochab, Gdańsk 1999, s. 94.

kształt tego ostatniego, pamiętając, że dandys i kamp będą się przenikać, ale wyłącznie wówczas, gdy dandys będzie pragnął kampowej formy, a kamp trawestował figurę dandysa.

Podstawowym i najbardziej rozpoznawalnym wcieleniem kampu jest oczywiście *drag*. Wynika to tak z uwarunkowań historycznych jak i charakteru praktyki kampowania. Ponieważ kamp to kod przesadnych, przerysowanych, egzaltowanych zachowań, „triumf stylu nad treścią, apologia nieudanej powagi, tak-zła-że-aż-dobra tożsamość, jako granie roli i wizja świata, jako sceny”²¹³, ponieważ to „prowokacyjna inność”²¹⁴, która jest „samo uwłaczająca i subwersywna”²¹⁵, *drag* to najbardziej adekwatna forma dla wyrażenia idei kampowej konstrukcji pozy. Teoria tak *drag*u, jak i kampu podkreśla ich współzależność od początku prowadzenia badań na ich temat. Oparty na krosdresingowej i *cross-behavioralnej* kreacji *drag* to, jak pisze Rhonda K. Garelick, najbardziej świadoma forma kampowego performance’u²¹⁶. Konstruuje się on zasadniczo na tych samych co kamp założeniach i środkach. Według definicji, esencją *drag*u jest trawestujące normę *show*. *Drag* to również translacja czy, w szerszym ujęciu, de/rekodowanie usankcjonowanego społecznie i kulturowo znaczonego płci. We wstępie do *The Drag Queen Anthology*, Judith Lober pisze:

centralnym punktem *drag*u jest *performance* i *parodia*. *Drag* przerysowuje uwarunkowany płciowo strój i nawyki z domieszką niedorzeczności wystarczającą, by pokazać „odmienność” artysty *drag*. *Drag* jest przedstawieniem ponieważ potrzebuje widowni, która doceni ukryty żart. Żart polegający na tym, że mężczyzna może być kobietą, a kobieta mężczyzną w sposób na tyle przekonywujący, że „demaskacja” – czy „obnażenie” – pod koniec występu stwarza przyjemny *frisson* i wywołuje śmiech, nawet jeśli widzowie mieli świadomość żartu od samego początku²¹⁷.

Podstawową kwestią *drag*u jest koncepcja performatywnej resygnifikacji. Pomimo iż jest ona właściwa również dla kampu, nie każdy jej przejaw gwarantuje kampową kreację. Praktyka *drag* manifestuje się na dwa sposoby: poprzez *drag queen*-izm i postać *drag king*-ową. Pozornie funkcjonują one na zasadzie odwrócenia: *drag queen* to rola, której celem jest

²¹³ Fabio Cleto, *Foreword. Of Spies, Diamonds, and Queens*, w: Victor J. Banis, *That Man From C.A.M.P. Rebel Without a Pause*, pod redakcją Fabio Cleto, New York London Oxford 2004, s. xii. Tłum. własne.

²¹⁴ Por. Rhonda K. Garelick, *The Rising Star*, dz. cyt., s. 116.

²¹⁵ Por. Fabio Cleto, *Foreword. Of Spies, Diamonds, and Queens*, dz. cyt., s. xvi.

²¹⁶ Por. Rhonda K. Garelick, *The Rising Star*, dz. cyt., s. 125.

²¹⁷ Judith Lober, *Preface*, w: *The Drag Queen Anthology: The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators*, pod redakcją Stevena P. Schachta i Lisy Underwood, Binghamont NY 2004, s. xv. Tłum. własne.

kobiecość, *drag king* to kreacja budująca postać męską²¹⁸. Jednak uwarunkowania kulturowe jak i sama natura zjawisk *drag queen* i *drag king* wskazują na wiele zasadniczych różnic między tymi praktykami.

Pożą zdecydowanie bardziej reprezentatywną dla kampu i jego charakteru będzie kreacja *drag queen*. Po pierwsze, ze względu na historyczny rozwój praktyki kampu, która ukształtowała się w oparciu o transwestytyzm męski. Po drugie: kobiecość, która jest obiektem *queen-izmu*, w sposób najbardziej zasadniczy realizuje zawierającą się w kampie formułę przekroczonego nadmiaru. Tej formuły nie spełnia podejmowana w kreacji *drag king* idea męskości. „Męskość jest >nieperformatywna<, łączona kulturowo ze stałością, oczywistością, >naturalnością<”, zauważa za Judith Halberstam Dorota Majka-Rostek. „Męskość >po prostu jest<, zaś kobiecość jest >prześiąknięta sztucznością<”²¹⁹. Kobiecość to zdaniem obu autorek, maskarada w czystej postaci, a w konsekwencji przedmiot poddający się parodii dużo bardziej niż męskość. Kobiecość z natury jest „niepoważna, nieracjonalna, pretensjonalna, śmieszna”²²⁰. Jest przez to bardziej przekraczająca, wykraczająca – niekontrolowana. Opiera się surowości, a w przedstawieniu przybiera obły, niedający się niczym uchwycić kształt. Postać kampowa jest globularna, jest krągła, miękka – na wzór kobiecych ruchów i kształtów. Nie jest kanciastą postacią z obrazów Łempickiej, której kobiecość, kwadratowa jak męski tors i męska zuchwa, jest zredukowaną, pozbawioną ekspansywności wersją *kobiecego*.

Niekampowość kreacji *drag king* polega na konieczności minimalizacji wpisanej w charakter tej konstrukcji „postaci”. Podczas gdy personifikacja *kobiecego* to dodawanie i gromadzenie atrybutów, personifikacja *męskiego* to konsekwentna ich redukcja²²¹. Szczególnie wtedy, gdy *drag* zachodzi w najbardziej „tradycyjnie” rozumianej formie, w której podmiot imituje płeć biologicznie przeciwną do własnej. Przy obecnym rozszerzeniu formuły *drag*, która obejmuje również kreację stereotypowego wizerunku płci docelowej bez względu na biologiczny *gender* kreującego ją podmiotu²²², element eliminacji nie jest tak znaczący. Jednak sama męskość to jakby esencja minimalizmu: opanowanie, dystans, oszczędność w słowach, w gestach, w emocjach. Żadne z nich nie są właściwe dla kampu, który manifestuje się przez wybujałą, przerysowaną przesadę.

²¹⁸ Por. Dorota Majka-Rostek, *Drag king jako emanacja kultury późnej nowoczesności*, w: *Przebrani w płęć*, pod redakcją Pauliny Szkudlarek, Poznań 2011, s. 10.

²¹⁹ Zob. Dorota Majka-Rostek, *Drag king jako emanacja kultury późnej nowoczesności*, dz. cyt., s. 10.

²²⁰ Por. Tamże.

²²¹ Por. Tamże.

²²² Por. Tamże, (za: D. J. Volcano, J. Halberstam, *The Drag King Book*, London 1999).

Drag king-izm, choć korzysta z kampowych środków dla tworzenia własnych przeobrażeń, jest zredukowanym nadmiarem – *nadmiarem mniej*. Podobnie przedstawia się androgeniczność, która jako stan „pomiędzy”, stanowi problematyczny i do pewnego stopnia sprzeczny punkt w rozważaniach nad wyglądem postaci w kampie. „Chude, bezpłciowe ciała”²²³, jak opisuje je Sontag, bliższe są eliminującej czy minimalistycznej kreacji *drag king*: surowemu, dekadenskiemu dandyzmowi, aniżeli *surplusowi surplusu*, który charakteryzuje kamp. Ten bowiem, nawet jeśli bazuje na niedookreśloności płci w sensie biologicznym, swoim wizerunkiem opowiada się albo za przerysowanym *kobiecego*, albo *męskiego*.

Kobiecość kampu nie ogranicza się wyłącznie do reprezentacji wizerunków kobiecych. Męskość przesunięta do granic karykatury, męskość na granicy fantastyczności, męskość tak przerysowana, że aż kobieca, również personifikuje kamp. Steve Reeves, Victor Mature²²⁴ – ich kampowość rodziła się w filmowym obrazowaniu męskości, potęgowanym przez ich naturalne, ale nienaturalnie przesadne atrybuty płci. Podobnie jest z gwiazdami takimi jak Gina Lollobrigida, Claudia Cardinale, Sophia Loren. Ogólnie rzecz biorąc, lata czterdzieste, pięćdziesiąte i sześćdziesiąte, a może i wcześniejsze, wypracowały rodzaj postaci – rodzaj postaci filmowej – który wydobywał z nich niehumanitarną wręcz boskość. Kobiety były nienaturalnie zjawiskowe, mężczyźni zjawiskowo kobiecy. Taka – kobieca, była istota ówczesnego „piękna”. Taki być może był wówczas model aktorstwa. Jak komentuje w jednym z wywiadów Quentin Crisp:

Gdy byłem mały, świat był bardzo kobiecy. Przez gwiazdę światowego kina rozumiało się zawsze kobietę, może z wyjątkiem Valentino. Nie chcę powiedzieć, że był perwersyjny, jednak jego wygląd był bardzo kobiecy: okrutny, kapryśny, ciemny. . . . Magia i tajemniczość, to wówczas oznaczało kobietę. I rozumiałem, że piękno to nie kobieta, ale męska wizja kobiecości²²⁵.

Najbardziej znana i powszechna męska wizja kobiecości to ta pochodząca z Hollywood, ukonstytuowana pod hasłem „Mężczyźni wolą blondynki”. Jej doprecyzowana wersja, mówiąca o „blondynie z dobrym biustem”²²⁶, nie pozostawia wątpliwości, że stereotypowa kobiecość, zasadza się na obfitości, żeby nie powiedzieć przesadzie. Ma ona uosabiać perwersyjną niewinność, „o szeroko rozwartych oczach, których pamięć przechowuje

²²³ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 311.

²²⁴ Tamże, s. 312.

²²⁵ Quentin Crisp, *On Glamour*. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2011-07-08]: youtube.com/watch?v=UBiLi3yVSug. Tłum. własne.

²²⁶ Billy Wilder, cyt. za Waldemar Łysiak, *MW*, Warszawa 2004, s. 95.

wszystkie tajemnice świata mężczyzn, setki dobrze poznanych męskich ciał, kompleksów i megalomanii”²²⁷. Kino pierwszej połowy dwudziestego wieku, a zwłaszcza jego kobiece postaci, stały się jedną z podstaw w procesie kreacji kampowego performance’u. Nie chodzi nawet o dosłowną personifikację, co jest popularne wśród wielu *drag queens* lubujących się w naśladowaniu Brigitte Bardot czy Elizabeth Taylor. Chodzi bardziej o elementy, o zbiór elementów desygnujących tak skonstruowaną przesadną kobiecość: „paplanina, bzdury, chichoty . . . pogodność, wesołość, figlarność”²²⁸, ale i odrobina znudzenia, hysterii, melodramatu – wulgarności. Wszystko musi być efektowne, a właściwie efekciarskie i wyraziste.

Z kolei figura androgeniczna jest z definicji figurą neutralną, a więc pozbawioną przesady. To figura „ani, ani”, której niedookreśloność eliminuje kluczową dla kampu obfitą perwersyjność. Dążność do łamania stereotypu *genderu*, która dla *androgynus* przybiera charakter płciowej unifikacji, nie jest wystarczająca, by jednoznacznie uznać androgeniczność i jej reprezentacje za reprezentatywne dla zjawiska kampu. „Omdlewające, wysmukłe, bluszczowate postaci z malarstwa i poezji prerafaelitów”, nie będą wcale odzwierciedleniem kampowego ciała, może z wyjątkiem wpisanej w nie teatralności, odrealnienia, tak jak nie będą nimi „osoby wychudzone”, które, zdaniem Sontag, kampu darzy szczególnym upodobaniem²²⁹.

Kampu daleki jest od takich rozróżnień. Zwłaszcza, że, jak pisze Cleto, oscyluje wokół „dziwnego poczucia wyzwolonego pragnienia i podniecenia”²³⁰, pozwalającego spełnić sen o bezklasowym społeczeństwie i harmonijnej koegzystencji półświatków wysokich i niskich sfer, undergroundowych barów i galerii sztuki²³¹. Miejscem styku czy łącznikiem dla tych kulturowo odrębnych pól ma być kultywacja esencjonalnej w kreacji i estetyce kampu „prowokacyjnej inności”²³². Jej wykładnią jest gust kampu, o którym Sontag pisze, że zasadza się na tym, co w smaku nieuświadomione – na wyrafinowanej formie atrakcyjności seksualnej polegającej na postępowaniu wbrew własnej płci²³³. Wyrafinowana forma atrakcyjności seksualnej, o której pisze Sontag, jest dla kampu podstawą, punktem wyjścia. Jego praktyka przemienia ją w wyrafinowaną formę lubieżności, przechodząc z działającej na zasadach bodźca erotyki w stronę niewinnego porno.

²²⁷ Zob. Waldemar Łysiak, *MW*, dz. cyt., s. 97.

²²⁸ Waldemar Łysiak, *MW*, dz. cyt., ss. 98-99.

²²⁹ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz., cyt. s. 311.

²³⁰ Fabio Cleto, *Foreword. Of Spies, Diamonds, and Queens*, dz. cyt., s. xii.

²³¹ Por. Tamże.

²³² Kategoria „perwersyjnej inności” pochodzi z książki Rhondy K. Garelick pt. *Rising Star: Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siecle*, która za jej pomocą opisywała postać Loui Fuller.

²³³ Por. Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 311.

Wizerunkiem spełniającym postulaty kampu nie będą więc postaci z malarstwa Prerafaelitów. Nie będą nimi w sensie dosłownym, zwłaszcza, że ich kampowy charakter, jeśli już występuje, zależy zwykle od kontekstu, od treści obrazu, od bajkowej, odrealniającej scenerii, motywu albo tematu. Rozwijając kampu w tym kierunku (a właściwie, od tego miejsca), Sontag starała się raczej wskazywać na pewne możliwe upodobania kampu. Dosłowność jej argumentacji sprawiła jednak, że gotyckie znamię, dekadenska emocja i estetyczna maniera tego malarstwa trwale wpisały się w materializację wyobrażenia o kampie. Nie znaczy to, że trop Sontag był niewłaściwy. Jej teza o pokrewieństwie kampu i malarstwa Prerafaelitów jest bezsprzeczna, chociażby ze względu na to, że łączy je fascynacja maskaradą i załamywaniem *rzeczywistego*, co da się stwierdzić chociażby na podstawie obrazów Franka Cadogana Cowper'a. Ich postaci – niekoniecznie wychudzone – osiągają wymiar niemalże magiczny. Jak na obrazkach w modlitewniku, „zastygają w emfatycznych, sztucznych pozach na błękitnym lub różowym tle”²³⁴. Są ulepszoną wersją natury, przekroczeniem jej granic, realizacją fantazji o wyglądzie człowieka. Jak mieszczańskie powieści z pogranicza złego smaku, są narracją o „szlachetnych bohaterach, omdlewających blondynkach”. Ich bohaterowie „nie mieszkają po prostu nad brzegiem morza, lecz . . . nad brzegiem srebrzystego morza, nie nazywają się Magda, lecz Magdalena, nie Basia ale Brunhilda”²³⁵. Mają złote lub szkarłatne włosy, perłowe lica, diamentowe oczy, biegają po wrzosowiskach lub spoglądają z wierzy zamków. Żyją w światach, gdzie, „kwiaty są . . . pachnące, lecz jeszcze egzotyczne, bohaterka umiera z tęsknoty, żaloba jest wiecznotrwała”²³⁶.

Zasadniczo daleki od kiczu, dziewiętnastowieczny estetyzm był, jak kicz właśnie, środkiem na drodze odszukiwania i przywracania tego, co Eliade nazywa wyblakłym obrazem i zdegradowanym mitem²³⁷. Był pastoralną formą uduchowienia, poszukiwaniem transcendentalnego pierwiastka, dążeniem, które za cel stawiało sobie „odnalezienie całej mitologii – jeśli nie teologii – ukrytej . . . w najbardziej nawet przeciętnym człowieku”²³⁸. Kampu, kierujący się podobnym pragnieniem będzie jednak szukał zdegradowanych mitologii z dala od teologii – na drodze per-wersji. Jego wzniosłością jest wzniosłość pogwałcona

²³⁴ Piotr Oczko, *Święte obrazki – kampowe igraszki? Kampu a (pop)katolicyzm*, w: *CAMPania. Zjawisko kampu we współczesnej kulturze*, dz. cyt., s. 146.

²³⁵ Por. Abraham Moles, *Kicz czyli sztuka szczęścia: studium psychologii kiczu*, przeł. Anita Szczepańska, Warszawa 1978, s. 121.

²³⁶ Tamże.

²³⁷ Mircea Eliade, *Obrazy i symbole*, przeł. Magda i Paweł Rodakowie, Warszawa 1991, s. 21.

²³⁸ Tamże.

a mitologią fantastyczna historia, która rezygnuje z transcendencji, osadzając swoją metafizykę jedynie na powierzchni baśniowości.

Gdyby szukać malarskiej wykładni kampu, malarskiego pierwowzoru bohatera kampowego, jak próbowała zrobić to Sontag za pomocą Prerafaelitów, należy zwrócić się w kierunku sztuki, która z jednej strony podziela cały ten mistyczno-estetyczny wymiar epoki, z drugiej całkowicie go trawestuje. Należy podążać tropami, jakie pozostawiły po sobie przesiąknięte niewinną wulgarnością, dziewczęce wizerunki bachusowskich chłopców Caravaggia. Tego nie znajdziemy w płótnach Edwarda Burne-Jones'a (1833-1898), znajdziemy natomiast u Féliciena Ropsa (1833-1898), belgijskiego malarza, którego artystyczna działalność mimo że nawiązywała do tematów swojej epoki, przekraczała ją poprzez poddawanie ich znacznej interpretacji.

Chociaż bardzo koncentrował się na uchwyceniu ówczesnego okresu, zwłaszcza ciał . . . oraz wizerunku i ducha tamtego czasu, nie postrzegał własnej epoki w sposób, w jaki widzieli ją współcześni mu artyści . . . Twórczość Ropsa objawia i demistyfikuje dwoistości i inwersje dzieł dekadentów w odniesieniu do jednej z najważniejszych kwestii historycznego momentu, w którym się znaleźli: kwestii płci i jej stosunku do natury, winy, namiętności, nowoczesności i estetyki. . . .²³⁹

Charakterystyczny i tym samym wyróżniający dla prac Ropsa jest ich wymiar parodystyczny. Nim zyskał sławę jako malarz, Rops pracował jako karykaturzysta. Może właśnie to doświadczenie uczyniło jego malarstwo zdecydowanie mniej frenetycznym, sfrustrowanym, zdesperowanym i zrozpaczonym od sztuki innych dekadentów²⁴⁰. Choć ryzykiem i w pewnym sensie nadużyciem byłoby naznaczenie całej jego twórczości emblematem kampu, ogromna większość jego postaci, zwłaszcza malowane przez niego postaci kobiece, spełniają zasadnicze założenia kampowości. Sama koncentracja na damskim pierwiastku i jego ekspozycja w nadmiernych, korpulentnych, frywolnych, władczych, kpiących i przesyconych erotyzmem, wręcz pornograficznych ciałach, odpowiada reprezentacyjnym upodobaniom estetyki kampu. Kształt tych upodobań oddaje tak konstrukcja wizerunku, jak i tytuł jednego z obrazów Ropsa, *Pornokraci* (1878, Załącznik nr 3), który można uznać za formułę spełniającą kryteria kampowego podmiotu.

²³⁹ Claudia Royal, *Asceticism's Desire: Félicien Rops and the Demonized Woman*, w: *Correspondences: Studies in Literature, History, and the Arts in Nineteenth-Century France: Selected Proceedings of the 16th Colloquium in Nineteenth-Century French Studies*, pod redakcją Keith Busby, Amsterdam 1992, s. 194. Tłum. własne.

²⁴⁰ Por. Tamże.

Wykonany techniką akwaforty obraz *Pornokraci* to jedna z wielu zaproponowanych przez Ropsa reprezentacji archetypowej figury niebezpiecznej kobiecej seksualności. Przedstawia on postać dumnie kroczącej półnagiej „damy”, ubranej wyłącznie w czarny kapelusz z piórami, czarne, sięgające do połowy przedramienia, wieczorowe rękawiczki, czarne, wykończone koronkowym szyciem pończochy i czarne buty. Jej uszy zdobią wytworne kolczyki, jej dekolt pokrywa błyszcząca kolia; nadgarstki noszą bogato zdobione bransolety. W miejscu, gdzie suknia zwykle zaznacza talię, widnieje jedynie zawiązana na plecach niebieska wstążka, z długimi, luźno powiewającymi końcami. Kasztanowe włosy kobiety schowane są pod nakryciem głowy, a oczy zakrywa jasnoróżowa opaska. Mimo to, kroczy pewnie, niepomna ani swej „ślepoty”, ani swej nagości. Jej głowę spowija gwieździsty nieboskłon. Leniwe postaci Amorków zastygają przed nią w bezruchu. Kobieta spaceruje, prowadząc na smyczy równie wyniosłą i równie nieubraną świnię.

Wizerunek przedstawiony w *Pornokratach*, wraz całym charakterem i wydźwiękiem tego przedstawienia, określa najważniejszy, decydujący czynnik kampowej kreacji. Postać kampu nie wiąże się z żadnym rodzajem fizjonomii. Chociaż istnieją typy cielesności preferowane przez kamp, odnoszą się raczej do idei wyglądu, a nie precyzyjnych wymogów. Kamp nie daje wskazówek anatomicznych, nie definiuje również preferencji konfekcyjnych. Jedyne, czego wymaga i na czym osadza akt własnego upostaciowienia, to samo-określanie (*self-projection*), polegające na konstruowaniu siebie w oparciu o nieograniczoność parametrów i środków. Samo-określanie nie znaczy jednak dokładnie tego samego, co samoświadomość. Samoświadomość spełnia się poprzez tożsamość, samo-określanie – przez styl. Styl i tożsamość to zasadniczo odwrotne zagadnienia. „Tożsamość”, pisał Quenin Crisp, „jest tylko zbiorem źle dobranych cech, z którymi przyszło się nam urodzić. Jak odciski palców, które ledwo widoczne, zawsze zostaną wykorzystane przeciwko nam”²⁴¹. Co innego styl. „Styl to nie człowiek; to coś lepszego. To zawrotna i olśniewająca struktura, którą wznosi się na swój temat, używając wybranych elementów własnej postaci”²⁴².

Kamp, postać kampowa, to efekt samo-określenia się podmiotu, plasujący go poza społecznie, biologicznie i kulturowo zaprogramowaną tożsamością. Bez względu na kształt jaki osiąga na poziomie faktycznego wizerunku, z oczami przysłoniętymi czy nie, idzie przed siebie z podniesioną głową. Nie baczy na ile jej wygląd daleki jest od konwencji, która zakłada noszenie wstążki z sukienką (a nie samopas), a smyczy z uroczym pudelkiem (a nie monstrualnym wieprzem). Styl, w przeciwieństwie do tożsamości, wypracowuje

²⁴¹ Quentin Crisp, *How To Have a Lifestyle*, dz. cyt., s. 20. Tłum. własne.

²⁴² Tamże, s. 9. Tłum. własne.

niczym nie zachwianą estymę. Jest ona źródłem samoadmiraacji, która czyni z ciała kampa ciało pewne na tyle, by przeznaczać je na pokaz. „Styl, jak krzyżówka czy prawo, nie jest tylko po to, by go wypełniać; należy pokazywać, że się go wypełnia”²⁴³. Na tym opiera się kampowa pornokracja (czy pornokratyczność): na potrzebie ekspozycji, chęci bycia oglądanym, w której sceniczna propozycja jest wbrew wszystkiemu, co oswojone i bliskie.

Kategorią sceniczną kampu/a jest więc ob-sceniczność. Trzeba jednak zaznaczyć, że za sprawą poszerzania się granic przyswajania tego, co nieprzyzwoite, obsceniczność (*ob-scenity*), obarczona statusem nieprzyzwolenia, przybiera nową formułę, którą współczesna teoria pornografii definiuje jako na/sceniczność (*on/scenity*)²⁴⁴. Zmiana tego statusu wynika między innymi z faktu, że „ruchome i stałe wizerunki pornografii stały się w pełni rozpoznawalną częścią uposażenia kultury popularnej”²⁴⁵. Jeśli bowiem, jak pisze Linda Williams, obsceniczność to termin przypisywany aktom seksualnie jawnym, ale nienazywanym (*unspeakable*) i trwale utrzymywanym poza polem widzenia (*off-scene*), na/sceniczność będzie momentem spotkania i uchwycenia napięcia między tym, co nazwane (*speakable*) i nienazwane, które współcześnie sterują tak wieloma dyskursami seksualności²⁴⁶. Williams nazywa na/sceniczność „niekończącą się negocjacją na rzecz wzmożonej uwagi na sprawy obsceniczne, które teraz atakują nas na każdym kroku”²⁴⁷.

Współcześnie rozumiana obsceniczność wiąże się przede wszystkim z kategoriami odbioru i oglądalności. Jej nazywanie jest jednoznaczne z uwidocznieniem. Wcześniej wiązało się ono z opisem. *Pornographos* to słowo pochodzenia greckiego, znaczące „piszący o nierządnicach”²⁴⁸. Pornografia jest więc z założenia związana z opisem i nazywaniem obsceniczności (tego, co nieprzyzwoite). Oczywistą konsekwencją będzie tu łamanie tabu, które niejako odczarowuje rzeczywistość, budując pornograficzny paradoks, opisany przez Žižka w *Patrząc z ukosa*:

Ów nieosiągalny/zakazany przedmiot, do którego „normalny” film miłosny dociera, ale dotrzeć nie może – akt płciowy – istnieje wyłącznie jako przedmiot skrywany, sygnalizowany, „falsyfikowany”. „Pokazując” go, posuwamy się za daleko – czar pryska. Zamiast wzniosłej rzeczy mamy ordynarny akt. W efekcie nie sposób ze względów strukturalnych pogodzić narracji filmu (rozwijania powieści) z niezapśredniczonym eksponowaniem aktu płciowego: wybierając jedno, nieuchronnie tracimy

²⁴³ Quentin Crisp, *How To Have a Lifestyle*, dz. cyt., s. 48.

²⁴⁴ Por. Linda Williams, *Proliferating Pornographies On/Scene*, w: *Porn-Studies*, pod redakcją Lindy Williams, Durham; London 2004, s. 4.

²⁴⁵ Linda Williams, *Proliferating Pornographies On/Scene*, dz. cyt., s. 1. Tłum. własne.

²⁴⁶ Por. Tamże. s. 4.

²⁴⁷ Tamże., s. 4-5. Tłum. własne.

²⁴⁸ Zob. *Słownik Wyrazów Obcych*, Warszawa 1995, s. 884.

drugie. Innymi słowy, jeśli chcemy opowiedzieć miłosnej, która „bierze”, porusza nas, to nie wolno nam „iść na całość” i „pokazywać wszystkiego” (szczegółów aktu seksualnego), gdy tylko bowiem pokażemy „wszystko”, opowieść nie jest już „traktowana poważnie”, służąc jedynie za pretekst do ukazania aktu kopulacji²⁴⁹.

Intensywność wizerunku kamp-u/a i wpisana w niego prowokacja spełnia warunki obsceniczności tylko do pewnego stopnia. Tak jak tylko do pewnego stopnia spełnia warunki pornografii. Celem kamp-u/a jest wystawienie się na pokaz, skoncentrowane na wywołaniu doznań – przede wszystkim zgorzeń – wyłącznie estetycznych. Kamp „pokazuje” się, ale się nie „obnaża”, i w tym sensie „nie posuwa nazbyt daleko”. Jako nadmiar więcej, kumuluje obsceniczność, utrwała ją. Gdyby ją rozładowywał, stawałby się jedynie pornografią. Tam, gdzie zaczyna się czysta pornografia, kończy się kamp. Pornografia brana nazbyt poważnie eliminuje w kampie aurę fantastyczności, która osadza się na niesygnifikacji. Postać kampu, będąca uosobieniem napięcia między *nazwanym* i *nienazwanym*, zachowuje nadmiar per-wersji, oddzielając się od pornografii za pomocą efektów eliminujących powagę. Jak przesłona na oczach kobiety z obrazu Ropsa, która zmienia czystą pornograficzność przedstawienia w pornograficzność wybrakowaną, ułomną, ślepą.

Motyw opaski na oczach bohaterki obrazu Ropsa nawiązuje do jeszcze innej metafory postaci kampowej. Zawarty w tym geście status niewidoczności, ukrycia, przy jednoczesnej intensywnej i sprawczej obecności, doskonale nawiązuje do formuły kampa, jako szpiega czy tajnego agenta, zaproponowanej przez Fabio Cleto. We wstępie do zbioru opowiadań o tajnej agen-cie/-tce Jackie Holmes, członkini organizacji o nazwie C.A.M.P, Cleto pisze: „There’s something queer in what a spy is (Jest coś dziwnego w *istocie* szpiega)”²⁵⁰.

Szpieg jest zaszpiegowanym szpiegiem szpiegostwa, można by powtarzać w duchu dalece wyszukanej literackiej rozety. To zwielokrotnienie, choć nie przysparza powszechnej wiedzy, deklaruje potrojoną naturę osobowości tajnego agenta, o ruchomej, elastycznej i performatywnej tożsamości, która jest wpisana we właściwą mu (lub jej) tajność, oraz „potajemny” byt jaki wiedzie na granicach prawa . . . Szpieg to tajny podglądacz ludzi i rzeczy, ktoś, kto ukradkiem doczytuje się treści we wrogich ruchach . . . zdobywając informacje o wrogu na rzecz militarnych, politycznych, technologicznych czy przemysłowych formacji; . . . Nawet jeżeli nie zdarzy się jemu lub jej wystawić nikogo do wiatru, szpieg jest etycznie postacią niejednoznaczną – i to w dwójnasób: z jednej strony wywiad opiera się

²⁴⁹ Slavoj Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. Janusz Margański, Warszawa 2003, s. 167.

²⁵⁰ Zob. Fabio Cleto, *Foreword. Of Spies, Diamonds, and Queens*, dz. cyt., s. viii. Pozostawienie oryginalnego cytatu wiąże się z zawartą w nim grą słowną spowodowaną angielskim przymiotnikiem *queer*, który znaczy zarówno „dziwny, podejrzany”, jak i „homoseksualny, pedziowaty”. Słowo *queer* jest częstym zamiennikiem słowa *camp*.

na maskaradzie, przebraniu, i oszustwie; z drugiej, wartości moralne szpiega zależą od tego, dla kogo działa. Szpieg może być zatem uznany za tajnego agenta dobrych lub złych sił – zdrajcę lub wybawcę, kogoś, kogo tajemniczość jest niezbędnym sposobem na to, by utrzymać złowrogie knowania pod stałą kontrolą; sposobem koniecznym i ekscytującym, jak mówią powieści i filmy, gdyż szpieg łamie niejedno tabu: jest uprawniony do tego, by zabijać, pić, uprawiać hazard . . . oraz prowadzić bogate życie erotyczne . . . [Ponadto] Obdarzone znaczeniem „informatora” słowo *szpieg* [ang. *spy*], daje się rozszerzyć w niektórych językach (jak na przykład włoskie *spia*), które określa nie tylko podmiot, ale i przedmiot łakomych spojrzeń²⁵¹.

Działanie pod „przebraniem”, balansowanie na krawędzi normy, zwielokrotniona tożsamość, maskarada legitymizująca prawo do społecznego funkcjonowania. Postać kampa do złudzenia przypomina postać tajnego agenta. Szczególnie w tym, że jak tajny agent, kamp zyskuje przyzwolenie na przekraczanie tabu, dzięki utrzymaniu w świadomości społecznej pozorności własnego kostiumu. Zarówno figura kampa, jak i figura tajnego agenta rozgrzesza się w oczach społeczeństwa odrealnieniem natury swych działań i swego wizerunku za sprawą powodzenia obranych przez siebie „misji”. Ich wcielenia, to w oczach opinii publicznej, środki na potrzeby określonych „zadań”. Ich nienormatywny charakter usprawiedliwiają: w przypadku tajnego agenta – dobro wyższe, w przypadku kampa – rozrywkowa wartość. Podkreślany w kampie element trawestacji, a w działaniach wywiadu (po)waga zadania, czynią z agenta i kampa symbole moralnej transgresji i zła koniecznego.

Różnica między szpiegiem a kampem leży jedynie w ich recepcji. Owianych tajemnicą i powagą misji agentów ma się w poważaniu. Przegięte (ang. *bent*) „kampowe ciotki klotki” są, co najwyżej egzotycznym elementem krajobrazu. Był czas, że (jak szpiedzy) wzbudzały strach. Teraz budzą wyłącznie wesołość, zdziwienie, ewentualnie zgorszenie. Jednak bez względu na różnice, kreacje kampa i szpiega podlegają podobnym założeniom budowania postaci, których wspólnym mianownikiem będzie „woal anonimowości”. Figura agenta to figura pozbawiona określonego wyglądu. Podobnie figura kampa, która choć zazwyczaj niezwykle wyraźna, jest właściwie nieuchwytna, bo opiera się na uniformizacji. Nieodłącznym elementem dla obu figur jest element zaskoczenia. Obie dążą do tego by „zaskakiwać siebie nawzajem i wszystkich dookoła . . . doświadczać swoistej metamorfozy . . . nosić w sobie świadomość, że istotne są tylko te rzeczy, którym nadamy sens”²⁵².

²⁵¹ Fabio Cleto, *Foreword. Of Spies, Diamonds, and Queens*, dz. cyt., s. vii-viii. Tłum. własne.

²⁵² DK Antonio, [fragment wypowiedzi]. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2011-08-14]: daboyz.pl/Antonio.html.

Kampowa poza powstaje w oparciu o potrzebę konstruowania nowych tożsamości, co z kolei opiera się na zagadnieniach takich jak *autentyczność*, *wizerunek* oraz związanych z nimi kategoriami identyfikacji. Ich znaczenie i kształt nawiązują do sformułowanego przez Anthonyego Giddensa' a „porządku post-tradycyjnego”, w którym dokonuje się redefinicja najważniejszych kategorii – w tym, lub przede wszystkim, tych związanych z płcią i jej rozumieniem²⁵³. Owa redefinicja polega nie tyle na odwróceniu tradycyjnych znaczeń, lecz raczej ich indywidualizacji.

Natura kampu, jak i formy jego upostaciowienia, pokazują, że nowym rodzajem tożsamości jest nietożsamość. Nie chodzi więc o odwracanie ról płciowych czy kulturowych, ale dopasowywanie ich na miarę – według rozpoznawanych potrzeb. Kobiecość i męskość, homo i hetero, nie są już systemami, ani ich rewolucyjnym odwróceniem, ale fasonem o jednostkowo rozumianych parametrach. Doskonale oddał to Almodovar słowami Agrado, które są jednocześnie doskonałym opisem anatomii kampa: „Widzicie to ciało . . . zrobione . . . na miarę. Jak powiedziałam, autentyczność dużo kosztuje. Jesteś tym bardziej autentyczna, im bardziej podobna do wymarzonego wizerunku”²⁵⁴.

²⁵³ Por. Anthony Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. Alina Szulżycka, Warszawa 2001, s. 5.

²⁵⁴ Pedro Almodovar, *Wszystko o mojej matce*, 1999.

Latem 2007 roku wytwórnia Warner wypuściła na ekrany amerykańskich kin *Hairspray*²⁵⁵, film, który był re-makiem znakomitej produkcji Johna Watersa z 1988 roku o tym samym tytule. Fabuła filmu pozostała niemal niezmieniona i, jak pisał „The New York Times”, reżyserowi, Adamowi Shankmanowi, udało się „zachować wyjątkowego . . . ducha filmu Johna Watersa”²⁵⁶. Pomimo znacznego pokrewieństwa z oryginałem z lat 80-tych, film zyskał miano „mdlącego stężenia słodkości”, którego „taniec nad przepaścią kampu”²⁵⁷ zbliża raczej do produkcji spod znaku *High School Musical*, a nie filmowej klasy B i klasyki kampu, do których zaliczana jest filmowa twórczość Watersa. Zadziwiające, że dwa niemal identyczne filmy różnią się do tego stopnia, iż pierwszy ogłoszono jednym ze stu najlepszych filmów w historii kampowego kina²⁵⁸ (*Hairspray* 1988), a o drugim pisano, że nie brakuje mu nic „z wyjątkiem najdrobniejszego nawet powiewu kampowości”²⁵⁹ (*Hairspray* 2007).

Przypadek re-make’u filmu *Hairspray* pokazuje, że kampu nie da się podrobić. Sprawdza się tu przekonanie, że „kiedy parodia jest pozbawiona żywiołowości i żywi choćby nawet sporadycznie pogardę dla własnych tematów i materiałów . . . rezultat jest wymuszony, toteż rzadko bywa kempem”²⁶⁰. Jakkolwiek zdolny, Adam Shankman nie jest Johnem Watersem, to znaczy nie jest „papieżem chłamu”, (The Pope of Trash), „baronem złego smaku” (The Baron of Bad Taste), „księciem sprośności” (The Duke of Dirt), „senatorem moralnego brudu” (Senator of Sleaze), „czy ambasadorem odbytu” (The Anal Ambassador)²⁶¹. Choć *Hairspray* to jego „najbardziej godziwy i najmniej niegrzeczny film”²⁶², zawiera niezbędną w kampie i charakterystyczną dla filmów reżysera *Pink Flamingos*, mieszankę banału i wulgarności.

²⁵⁵ Polska premiera filmu odbyła się jesienią tego samego roku.

²⁵⁶ Anthony O. Scott, *Teenagers in Love and a Mom in Drag in the ‘60s*, „The New York Times”, 19 July 2007. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2011-07-17]: movies.nytimes.com/2007/07/19/movies/19hair.html.

²⁵⁷ Por. recenzje filmu autorstwa Ola Salwy („Przekrój”), Pawła Mossakowskiego („Gazeta Wyborcza”) na portalu Interia. Dostępne w sieci World Wide Web [dostęp: 2011-07-17]: film.interia.pl/wiadomosci/film/news/powrot-kultowej-tandety,984898,38.

²⁵⁸ Piotr Kletowski, *100 filmów kampowych – wstęp do leksykonu*. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2011-07-18]: film.org.pl/prace/camp/sontag.html.

²⁵⁹ Anthony O Scott, *Teenagers in Love and a Mom in Drag in the ‘60s*, dz. cyt. Tłum. własne.

²⁶⁰ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, s. 314.

²⁶¹ Por. Wywiad w Johnem Watersem w programie telewizyjnym *The Tonight Show with Jay Leno*. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2011-07-17]: youtube.com/watch?v=-_nFPiPEnW4&feature=related. Tłum. własne.

²⁶² Anthony O Scott, *Teenagers in Love and a Mom in Drag in the ‘60s*, dz. cyt. Tłum. własne.

Od dłuższego czasu kultura popularna wykorzystuje kampu, podszywając go pod produkty, które bazują jedynie na wybranych elementach kampowego stylu. Ponadto ignoruje fakt, że ironia, parodia, teatralność wspólne dla wielu praktyk, estetyk i gatunków, manifestują się w ścisłej zależności od ich natury, przybierając zależnie od kontekstu rozmaite odcienie i formy. Inaczej mówi się o teatralności w pantomimie, a inaczej w kampie. I choć jej właściwości pozostaną niezmienione, jej manifestacja będzie dla obu tych przypadków różna.

Niezrozumiały wręcz, współczesny pęd do „popularyzowania” kampu, zdaje się zapominać o tej zależności. Tak jak zdaje się zapominać o wielu niezbędnych czynnikach, których jednoczesna obecność to konieczny i nieodłączny element kampowej kreacji. Popowa promocja kampu szczególnie dotyka postaci. Powstające jak grzyby po deszczu ikonostasy współczesnych świętych i błogosławionych kampu, manifestują jego popkulturowe orędownictwo, uzasadniając je wyłącznie w oparciu o jego wybrane aspekty.

W wydanej w 2008 roku książce *Making Camp. Rhetorics of Transgression in U. S. Popular Culture*, której głównym założeniem jest „identyfikacja i analiza sposobów, w których rezystancyjny potencjał [kultury] może realizować się poprzez kampu w szerszym kontekście współczesnych, pośredniczących konwencji i praktyk”²⁶³, autorki Helene A. Shugart i Catherine Egley poszukują korespondencji pomiędzy „normatywnym wymiarem współczesnej mainstreamowej kultury popularnej” a „elementami gry i krytyki właściwymi [zjawisku] kampu”, na podstawie „współczesnych i popularnych tekstów kampowych”, za pośrednictwem tego, co nazywają „współczesnymi ikonami kampu”²⁶⁴.

Postaciami, które zdaniem autorek najlepiej ilustrują tak skonstruowane oblicze kampowości są: Xena, postać telewizyjnego serialu fantasy pod polskim tytułem *Xena: Wojownicza Księżniczka* (ang. *Xena: Warrior Princess*); Karen Walker, bohaterka serialu komediowego *Para nie do pary* (ang. *Will and Grace*), grana przez aktorkę Megan Mullally; oraz piosenkarki Macy Gray i Gwen Stefani.²⁶⁵ Autorki uzasadniają swój wybór, pisząc:

Powodem wyboru tych właśnie przypadków są następujące kryteria: po pierwsze, estetyka „kampowa” – rozumiana na **poziomie najbardziej podstawowym**, jako skrajna, żartobliwa i parodystyczna – silnie odznacza się w każdej z nich i jest łatwo przyswajalna dla widowni. Postać Xeny, bohaterki spod znaku akcji i fantasy, osadzonej **w dawnych czasach** i wzorowanej na podobnych figurach, takich jak Herkules czy Super Kobieta (Wonder Woman), jest z natury kampowa

²⁶³ Helene A. Shugart, Catherine Egley Waggoner, *Making Camp. Rhetorics of Transgression in U.S. Popular Culture*, Tuscaloosa, Alabama 2008, s. 2. Tłum. własne.

²⁶⁴ Por. Tamże, ss. 2 i 3.

²⁶⁵ Zob. Tamże, s. 3.

choćby poprzez samą więź z gatunkiem [fantasy]. Z innych względów „kampowa” jest również Karen Walker gdyż jej postać to skrajna parodia rozpuszczonej, nieprawdopodobnie bogatej bywalczyni. Choć Macy Gray i Gwen Stefani nie są postaciami fikcyjnymi, ich publiczne osobowości są również silnie nacechowane wrażliwościami kampu; Gray znana jest ze swej niemal kreskówkowej estetyki „retro” z lat 70-tych w stylu *Soul Train*²⁶⁶; Stefani natomiast znana jest z eksploatacji rozpoznawalnych ikon i estetyk z przeszłości i wcielania ich w nadmiernie ironiczny sposób, w swój publiczny wizerunek. Zatem każda z tych kobiet uosabia i odzwierciedla kampową wrażliwość, która przenika kulturę popularną w ogóle, a w szczególności popularne media²⁶⁷.

Za wyborem tych postaci stoją cztery najczęstsze błędy, jakie dotyczą kampu: pierwszy, to dotyczący przypadku Xeny brak rozróżnienia między gatunkiem fantasy, a wpisaniem w charakter kampu elementem fantastycznego odrealnienia; drugi, związany z postacią Karen Walker, to ten, za sprawą którego każdy rodzaj przesady i usztuczniczenia, zwłaszcza tych osadzonych w kontekście wątków LGBTQ (Karen jest postacią biseksualną), brany jest za kamp. Trzeci, odnoszący się do Macy Gray, to przekonanie, że każdy rodzaj tzw. „stylizacji oldskulowej” nosi w sobie anachroniczne znamiona kampu. Czwarty, związany z postacią Gwen Stefani, to klasyczny przykład popowego nadużycia, który nawiązanie do minionych symboli show biznesu oraz wykorzystanie rozmaitych estetyk uważa za wpisną w charakter kampu trawestującą transgresję.

Związek między kampem a kulturą popularną pozostaje bezsprzeczny. Należy jednak pamiętać, że ze strony kampu osadza się on na wykorzystywaniu kreacji wypracowanych przez kulturę masową. Kamp nosi w sobie pamięć o dorobku kultury masowej, czy kultury w ogóle. Kampowe wykorzystanie stylu postaci, zwłaszcza hollywoodzkiego kina, staje się reinkarnacją tego, co właściwa popowi kultura *throw away* uważa za bezwartościowe i bezużyteczne: spojrzenie Valentino, omdlenia Marleny Dietrich, rozchylone niewinne usta Judy Garland, złowieszczy śmiech Betty Davis. „Pod tym względem kamp jest więcej niż upamiętnieniem rzeczy z przeszłości, ale re-kreacją wartości dodatkowej z zapomnianych form pracy”²⁶⁸. Kamp dekoduje popkulturowość zjawisk, i bez etykietek praktykuje je według własnego uznania i potrzeb.

Kiedy Sontag pisała *Notatki o Kampie*, „kamp. . . [był] stosunkiem do stylu, w dobie, kiedy wybór stylu - jako takiego - stał się w ogóle wątpliwy”²⁶⁹. Obecnie kamp jest stosunkiem do stylu w dobie, kiedy wybór stylu jest zasadniczy i absolutnie konieczny.

²⁶⁶ *Soul Train* – amerykański program rozrywkowy, poświęcony promocji tzw. muzyki czarnej: R&B, soul, hip hop, funk, jazz, disco, i gospel, obecny na amerykańskich ekranach od 1971 do 2006 roku.

²⁶⁷ ²⁶⁷ Helene A. Shugart, Catherine Egley Waggoner, *Making Camp*, dz. cyt., s. 4. Tłum. własne.

²⁶⁸ Andrew Ross, *Uses of Camp*, w: *Camp Grounds. Style and Homosexuality*, dz. cyt., s. 67. Tłum. własne.

²⁶⁹ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 322.

Tym, co wyróżnia kampf spośród napompowanego stylem konglomeratu wizerunków i form jest fakt, że pozostaje on kategorią pogranicza, zjawiskiem spod znaku *off*. W ten także sposób praktykuje dorobek popkultury, która od jakiegoś czasu stara się go nieudolnie przechwycić. Trudno zresztą powiedzieć, co stoi za tym nagłym zwrotem popu w kierunku praktyki kampu; czy to pop łągnie do kampu, czy za ich związkami stoją wyłącznie, pędzący za sensacją niczym *paparazzi*, teoretycy kultury. Wątpliwe, aby kultura popularna miała świadomość swoich estetycznych wyborów. Krytycy natomiast są ich w pełni świadomi, także w kontekście tego, że kanon kampu i jego postaci muszą ulegać zmianom. Być może przyjdzie czas, że Xena, Wojownicza Księżniczka, Karen Walker, Macy Gray i Gwen Stefani staną się symbolami kampowego stylu – kiedy w dobie ery po-cyfrowej ich wizerunki będą tym, czym dziś są zdjęcia Lil St Cyr. Prawdopodobieństwo jest jednak znikome, ponieważ postaci te nie noszą w sobie ani cech niezbędnych do osiągnięcia kampowego performance'u, ani kampowej pozy.

We wstępie do mini leksykonu kampowego kina, Piotr Kletowski wymienił trzynaście (czy to tylko przypadek?) najważniejszych właściwości, jakie musi mieć film, by spełniał warunki kampowości. Kleta pisze:

Zanim . . . przystąpię do zasadniczej prezentacji, podaję szereg kluczowych pojęć określających kampowe dzieło sztuki - w tym przypadku będzie to film (żeby udowodnić, że przytoczone wyżej fragmenty rozjaśniają mroki spowijające słodko - lśniąco - kiczowato - grzeszny kampf).

A więc film kampowy musi być:

1. Odjechany
2. Przerysowany
3. Sztuczny
4. Kiczowaty
5. Styl musi dominować nad treścią
6. Musi operować nienormalnością (musi być "wyrzeźbiony w nienormalności")
7. Być groteskowy
8. Ironiczny
9. Przeestetyzowany
10. Musi wymykać się prostym osądom moralnym.
11. Musi uwodzić widza (nawet, jeśli uwodzić go ma tym, co odpycha i obrzydza. W tym względzie film kampowy musi przypominać szekspirowskiego spotworniałego Ryszarda III, uwodzącego piękną księżniczkę Annę świeżo po zabicu jej ojca i męża.
12. Musi stanowić rodzaj gry (tak na płaszczyźnie formy - często zmagającej się z wyznacznikami filmowej gatunkowości, jak i treści - CIĄGŁE ZASKAKIWANIE - oto credo kina kampowego).

13. W swym najgłębszym, znaczeniowym wymiarze musi być pochwałą ludzkiej natury - zwłaszcza jej słabości, decydujących o naszym człowieczeństwie.²⁷⁰

Kamp objawia się jako mieszanka banału i obrzydliwości, gdzie nieodłączny wulgarny element łagodzi obfitująca trywialność. W niej, miłość do ludzkiej natury manifestuje się nie poprzez upiększenie postaci, ale poprzez wydobyć i akceptację istniejącego w niej monstrualnego pierwiastka, który, w etymologicznym rozumieniu potworności (łac. *monere*, *monere* ostrzegać / *monstrare* pokazywać) ostrzega przed wszystkim, co w jakimś sensie jest w nim „niehumaniczne”. W bohaterach, jak w utworach kampu, jest zawsze moment, w którym dokonuje się odkrycie „niehumanicznego” (podkreślam cudzość) wymiaru postaci. Moment ten objawia odmienność tego, co kryje się za kostiumem i jest przestrożą przed tym, co pozornie znane, a jeszcze nieoswojone i obce. W ten właśnie sposób, kamp jest „kłamstwem, które mówi prawdę”²⁷¹.

Popkultura działa odwrotnie. Jej zasadzająca się na realiach narracja kreuje postaci nierzeczywiste, przekłamane: o idealnych sylwetkach, symetrycznych ciałach, harmonijnych ruchach, nieskalanych charakterach, czystych duszach: Lalka Barbie, Doktor Queen, McGiver, Rambo... . Dokładnie tak skonstruowane kłamstwo zaważyło na wyrosłej do rozmiarów przepaści różnicy między ekranizacjami *Hairspray*. Przesądziła o niej nie treść, która w kampie, wiadomo, jest bez znaczenia, ale postaci, których konstrukcja w wersji z 2007 roku, całkowicie porzuca rodzaj gry, pozwalający pokochać „(nie)humaniczną naturę” człowieka w jej bezkompromisowym kształcie. W zestawiającej obie produkcje recenzji najnowszej adaptacji *Hairsprayu*, krytyk filmowy, Anthony O. Scott, definiuje czynnik, który pozbawił ją kempowego pierwiastka; to „nieobecność burzliwej zuchwałości Divine”, aktora-

²⁷⁰ Piotr Kletowski, *100 filmów kempowych*, dz. cyt. Kletowski dookreśla treść ostatniej cechy opisującej wzorową kempowość przedmiotów sztuki. Fragment ten może być decydujący dla zrozumienia jego kształtu. Autor pisze: „Ostatni punkt wymaga pewnych wyjaśnień, po które udajmy się do Witolda Gombrowicza, twórcy kempowego całą gębą . . . Czy pamiętasz czytelniku przesławną gotycką powieść kryminalno - erotyczno - szpiegowską Witolda G. pt. "Opętani" - będącą manifestacją literackiego kampu? Powieść ta, niedokończona wszakże (ukazywała się w odcinakach w prasie codziennej w 1939 r.), którą Gombrowicz podpisywał pseudonimem Zdzisław Niewieski, była wyrazem fascynacji pisarza tanią sensacyjno - erotyczną literaturą, w której, pod płaszczykiem tandety, przerysowania, bluźgu, taniuchy, odnajdywał autor prawdziwy obraz człowieka, ba, Polski nawet i społeczeństwa polskiego. Czego wyraz dał wiele lat później zapisując karty swego przeświennego "Dziennika". (Daje cytat za wydaniem "Wydawnictwa literackiego" z roku 2004, strona 108). "Ale zła literatura polska, była dla mnie i ciekawa i pouczająca. Studiując okropne nowelki rozmaitych ciotek w niedzielnych numerze "Kuriera warszawskiego" albo powieści Germana, Mniskówny, Zarzyckiej, Mostowicza, odkrywałem rzeczywistość... gdyż te powieści demaskują, one są zdradzieckie. Ich nieudolna fikcja pęka co chwila, a przez szczelinę można rzucić okiem na wszystkie brudy tych dusz autorskich, niechlujnych. Historia literatury... Owszem, ale dlaczego historia tylko dobrej literatury? Zła sztuka może być bardziej charakterystyczna dla narodu. Historia grafomanii polskiej więcej może powiedziała nam o nas niż historia Mickiewiczów i Prusów." Niedaleko pada jabłko od jabłoni. Film, również ten kempowy, niszowy, jako sztuka przyliteracka, staje się medium opisującym to, co najbardziej fotogeniczne w człowieku.

²⁷¹ „Camp - the lie that tells the truth” - parafraza słów Jean’a Cocteau “Art is a lie that tells the truth”, oraz tytuł leksykonu o kampie napisanego przez Philipa Core’a i wydanym w 1984 roku.

aktorki, kreującego w wersji oryginalnej postać Edny Turnblad, określonej w tytule recenzji jako „Mom in Drag”²⁷².

Chociaż grający rolę Edny w filmie z 2007 roku John Travolta również występuje w *kobiecej impersonacji*, cały filmowy dorobek aktora, może także przez wzgląd na „roztąńczoną” formułę filmu, miło umiejscawia go obok tak sympatycznych produkcji jak *Gorączka Sobotniej Nocy*, pozbawiając jego *drag* zarówno pikanterii jak i dwuznaczności. W przypadku Divine, ikony zgorszenia, która urodzona jako Harris Glenn Mildstead, występowała pod pseudonimem *Boska* wyłącznie w filmach, które w terminologii sztuki, noszą bezpieczną etykietkę kina undergroundowego, wizerunek gospodyni domowej, w jaki wciela się aktor(ka), ulega natychmiastowej dekonstrukcji. Nie chodzi wyłącznie o osobę Divine, jako postać otwartego *dragu*. Widząc ją w roli Edny, nie można oddzielić jej od wcześniejszych bohaterek Divine, tych z *Mondo Trasho* (1969), *Multiple Maniacs* (1970), *Pink Flamingos* (1972) czy *Lust in Dust* (1981), których kreacje przerosły najśmielsze oczekiwania nawet największych surrealistów kina.

John Waters uważał *Hairspray* za najbardziej subwersywną ze wszystkich swoich produkcji²⁷³. Pomimo iż w porównaniu z wieloma pozostałymi filmami artysty, jest on zaledwie „dziecinny obrazkiem”, reprezentuje nowy obszar w kulturze, wypracowany na skutek tarcia sztuki offującej z tą z głównego nurtu. Obszar ten charakteryzują produkcje noszące w sobie znamiona kompromisu pomiędzy sztuką alternatywną a popularną. Kompromis ten objawia się z jednej strony znacznym ustępstwem tej pierwszej na rzecz popowego wizerunku, z drugiej niejawnym pogwałceniem właściwych dla popu form i „wartości”. Bez względu na zmiany, jakim ulega kultura popularna, w której coraz mniej już szokuje i dziwi, jest ona z założenia „harmonijna”. Przez harmonię w kulturze popularnej należy rozumieć jej stosunek pełnej tożsamości z normą, jaką przyjmuje większość społeczeństwa, oraz zgodność z wizerunkiem w jakim chce ona siebie oglądać. Kultura popularna, nawet jeżeli przybiera mroczniejsze odcienie, zawsze pozostanie pełna elementów, które łągodzą świadomie zaprojektowane niedociągnięcia.

W *Hairspray* z 2007 roku, filmie pełnym jasnych stron i czarnych charakterów, otrzymujemy takie właśnie pocieszne wyglądy. Pomimo licznych przeciwności, „dobro” zwycięża „zło”: w finale, gruba i nieatrakcyjna Edna objawia się jako szykowna seksbomba, (która pomimo lat spędzonych za deską do prasowania, potrafi ruszać się jak w „Tańcu z Gwiazdami”), a złe, szczupłe, bogate i piękne jędze ponoszą całkowitą klęskę.

²⁷² Por. Anthony O. Scott, *Teenagers in Love and a Mom in Drag in the '60s*, dz. cyt.

²⁷³ Por. Dana Heller, *Hairspray*, Malden, Mass 2011, s. 5.

Świat powraca do idealnego ładu, ponieważ to, co przed chwilą obejrżeli widzowie w żaden sposób nie narusza ich wyobrażenia o sprawiedliwości i szczęściu. To, co dostają, jest tożsame z ich pojęciem rzeczywistości, i właściwie mogłoby się przydarzyć każdemu. Wiadomo jednak, że to tylko film, i że obecna w nim Edna Turnblad to tylko przebrany Travolta.

Tymczasem produkty „stanu trzeciej jakości”²⁷⁴ – te z pogranicza styku kultur *on* i *off* nie pozwalają widzowi do końca utożsamić się ze sobą. A nawet jeżeli odrobinę, to na zasadach wielkiego oszustwa. Miejsce styku zakłada bowiem pewien rodzaj transakcji, w której za cenę pozornego oswojenia w formie, dokonuje się zamach na z góry określoną i oczekiwaną wizję. *Hairspray* Watersa to, na pierwszy rzut oka, historia o dziewczynie z przedmieścia, która podąża za swymi pragnieniami, natomiast przy bliższych oględzinach, moment przyzwolenia na beztroskie szaleństwa transwestytów przy pełnej oglądalności. Lata osiemdziesiąte dwudziestego wieku należały jeszcze do ery, kiedy występy *drag* otoczone były silną społeczną dezaprobatą. To, co zrobił Waters, pozwoliło pchnąć je w głąb kultury mainstreamowej²⁷⁵. Było to złamaniem pewnego ładu oraz zaburzeniem przewidywalności, podobnie jak to, że filmowa Edna, grana przez Divine, nie przemienia się seks-mamę, ale, pomimo symbolicznego rytuału w salonie piękności, który umożliwia jej wejście w lata sześćdziesiąte, pozostaje tą samą, pozbawioną dobrego smaku „mamušką”.

Nie da się w żaden sposób utożsamić tych dwóch ekranizacji. Pomimo iż fabuła obu filmów różni się wyłącznie w detalach, *Lakier do włosów* Watersa i ten Shankmana dzielą lata świetlne. Tego ostatniego nie da się uznać za film kampowy, ponieważ w pełni utożsamia się z wyobrażeniami kultury popularnej. Tymczasem wszystko, co pochodzi od kampu, naznaczone jest drwiną z uniwersalności i oczywistości rozwiązań, jakie przewidują „scenariusze pop”. Smak kampu jest smakiem wewnątrz mniejszościowej elity²⁷⁶, który korzysta jedynie z powszechnych środków popularyzacji.

Postęp w rozwoju środków wyrazu (także na skutek rozwoju techniki), oraz znaczne przesunięcia granic wstydu i moralności sprawiły, że coraz trudniej o obraz, który mógłby naprawdę poważnie oburzyć. Choć od dawna nadrzędnym celem sztuki było „potrząsanie” ustalonym obrazem świata, coraz trudniej jest jej zaskakiwać i pełnić transgresyjne funkcje. Kamp również ma coraz mniej pracy. Skąd więc tendencja, by niemal każdą popkulturową formę reprezentacji, która choć trochę próbuje „zgorszyć”, nazywać kampem? Coraz częściej

²⁷⁴ Por. Anna Malinowska, Mikołaj Marcela, *The Queer of Pop. Chwast w ogrodzie (pop) kultury*, „Opcje” nr 2 (79) 2010, s. 50.

²⁷⁵ Por. Anthony O. Scott, *Teenagers in love and a Mom in Drag in the '60s*, dz. cyt.

²⁷⁶ Andrew Ross, *Uses of Camp*, dz. cyt., s. 67.

dochodzi do sytuacji, w których skandalizujące wizerunki w teledyskach gwiazd popu określane są mianem kampowania. Pink, Christina Aguilera, Missy Elliott – jak piszą autorki *Making Camp*, „w mniejszym lub większym stopniu korzystały z wrażliwości kampu”²⁷⁷. W obliczu takich deklaracji, pozostaje jedynie czekać aż także i Sashę Grey ogłoszą królową kampowania.

Kultura pop zapomina, że ma swój własny rodzaj „wulgarności”. Że operuje własną kategorią „zgorszenia” i profanacji. Nie rozumie, że poszukując swojego wizerunku w obcych lustrach, buduje fałszywe obicia. Ponieważ kamp staje się konkretnym narzędziem metodologicznym, zastosowanie jego parametrów na drodze oceny pewnych stylizacji jest w pełni zrozumiałe. Niestety większość tropów poszukujących w popie wcieleń kampu jest chybiona. Po części wynika to z tego, że pop nie jest świadom manipulacji, jakim poddaje go kamp. Nie wie również, że popkulturowych oblicz inności można szukać wyłącznie spośród tych manipulacji, poza głównym nurtem kultury popularnej – na jej pograniczach.

Do częstych bywalców tych rejonów kultury należy na pewno Lady Gaga. Choć jeszcze za wcześnie, aby rozstrzygać o charakterze jej scenicznego dorobku, kreacja jej wizerunku to pod wieloma względami „bardzo ładny kawałek kampu”. Jeśli przyjąć warunki, jakie stawia przed kampem sztuka filmowa, Gaga wypada niemal wzorowo. Jej artystycznej personie nie brak ani przerysowania, ani ironii, ani sztuczności, a tym bardziej groteski. Jeśli szukać obrazów które uwodzą, uchodzą prostym moralnym osądom, i są „odjechane”, Gaga „pasuje jak ulał”. Wiele jej teledysków oraz publicznych wcieleń, za których produkcją stoi *Haus of Gaga*, wytwórnia wzorowana na Fabryce Snów Warhola, zaskakuje tak, jak robi to kamp. Tym, co w sposób szczególny przemawia na rzecz uznania Gagi artystką kampującą, jest również zatarcie granicy między Gągą jako osobą prywatną, a postacią sceniczną. Artystka cały czas pozostaje w roli. Pomimo iż jej kreacje szokują, podchodzi do nich z właściwą dla kampu powagą. Nieważne, czy jest w kapeluszu wielkim jak rondo de Gaulla, czy sukni z pierwszego gatunku wieprzowiny – nie obnaża konstrukcji skandalu, jak wiele gwiazd, które otwarcie sycą się zgorszeniem, jakie wywołują ich kreacje (nie tylko artystyczne).

Prawdziwie zadziwiające jest to, że uchodząc za cesarzową popu, tkwiąc w samym centrum popkultury, Gaga otwarcie szydzi z kultury mainstreamowej. W promowanej przez siebie pochvale odmienności, Gaga odwraca matryce popkultury; u niej przedstawienia miłości przebiegają wbrew wyobrażeniom panującym w popie, inaczej niż w nim widziana

²⁷⁷ Helene A. Shugart, Catherine Egley Waggoner, *Making Camp*, dz. cyt., s. 1. Tłum. własne.

jest męskość, inne są oblicza zemsty. Wielkie damy mają u niej stopy do krwi poranione elegancją. Panny młode to żywe kukły projektowane w „szopach” na peryferiach Stanów. Gaga reprezentuje rodzaj kreacji, który trudno jednoznacznie określić. Tak jak trudno umiejscowić go w konglomeracie kultury popularnej. Nie do końca bowiem wiadomo, z jakim rodzajem artystycznej reprezentacji mamy do czynienia; czy jest to kolejny bazujący na podsycaniu emocji i taniej sensacji wizerunek w historii popkultury, czy rysa na obrazie kulturowego mainstreamu. Muzyka i teksty utworów Gagi przemawiają za pierwszą opcją. Teledyski oraz osoba gwiazdy – zdecydowanie za drugą. Clipy autorstwa *Haus of Gaga* załamują dotychczasowe rozumienie video-narracji. „Biorąc z zaskoczenia”, nadwyrażają standardy (zawsze jednak w aurze baśniowości), i, co gorsza, nie identyfikują się ze swym odbiorcą – raczej narzucają mu własną, odmienną wizję rzeczywistości. Lady Gaga to, jak się wydaje, wirus na ciele popkultury. Działa wbrew funkcjonowaniu jego organizmu, zakaża go i zmienia jego życiowe funkcje. Zaznacza się to szczególnie na poziomie definicji popu, który, nazywając Lady Gagę swoją nową królową, zaczyna utożsamiać się ze wszystkim, co odmienne, udziwnione, odrzucając właściwą mu dotąd czytelność i oczywistość zjawisk²⁷⁸.

Artystyczna propozycja Lady Gagi nie musi zachwycać. Nie zmienia to jednak faktu, że w królestwie popu, zwłaszcza tego muzycznego, znacznie się wyróżnia. Również i pod tym względem, że w przeciwieństwie do większości gwiazd, ogłoszonych kandydatami na współczesny wizerunek kampu, ma pod tym względem duży potencjał. Gaga parodiuje samo gwiazdorstwo. Podnosi je do poziomu gry, a w hołdzie składanym inności oddaje część najmniej przewidywalnym dziwnościom ludzkiej natury.

Kreacja kampowa musi wykazywać sporo konsekwencji dla swojej pozy. Nie wystarczy zwykle zaprzęgnięcie ironii, odrobina teatralności, parodii, nostalgii i odwrócenia rutyny. Kamp jest takim sposobem praktykowania świata, który załamuje powszechnie wyobrażenia, burzy całe systemy. Nie wystarczy złamanie „obrazu przedmiścia, w ładnie zapakowanym, ironicznym przedstawieniu idylli domowego zacisza”²⁷⁹, jak, zdaniem Helene A. Shugart i Catherine Egley Waggoner, ma to mieć miejsce w serialu *Gotowe na wszystko*. W kampie nie mówimy o odrobinie horroru, odrobinie humoru, odrobinie ironii. W porównaniu z wymiarem, jaki osiągają one w warunkach kampowania, obrazek „zdesperowanych gospodyń” jest zaledwie przymiarką do ich ucieleśnienia. W przypadku serialu, jak i innych tak formowanych przykładów na kamp, sugestią mogła być jeszcze inna cecha kampu: prowincjonalność.

²⁷⁸ Por. Anna Malinowska, Mikołaj Marcela, *The Queer of Pop*, dz. cyt., s. 50.

²⁷⁹ Por. Helene A. Shugart, Catherine Egley Waggoner, *Making Camp*, dz. cyt., s. 1.

Scenariusz małego miasteczka gdzieś na prowincji, odległego zaułku czy nieznanego rewirów miast nie jest obcy reprezentacjom kampu. (Całe jego zanurzenie w *the closet* kultury gejowskiej nadało mu charakter praktyki na uboczu). Praktykowanie dziwności w oddaleniu od siedlisk establishmentu (od centrum) nie jest również obce kulturze i można powiedzieć z całą pewnością, że kamp korzysta z tego przywileju. Peryferyjność, jeśli ma stanowić kolejną właściwość kampu, musi być jednak również odczytywana na jego zasadach.

Jednym z najlepszych i najnowszych przykładów kampowania „na granicy” jest bez wątpienia wyprodukowany w 2008 roku serial *Czysta Krew* (*True Blood*). Oparty na motywach książki o tym samym tytule jest produkcją, która, także w sensie dosłownym, reprezentuje „zbocza kultury”. Nie jest to oczywiście równoznaczne z okrzyknięciem go przykładem „czystego” kampu. „Czysta Krew” posiada w sobie cechy kampowania wynikające z tego, że jest on właśnie produktem trzeciej jakości: produktem, który udaje pop, ale w rzeczywistości odwraca jego schematy. Jego szanse pogłębiają również przykłady dosłownego kampowania, szczególnie za sprawą postaci Lafayette’a Reynoldsa. Jak opisuje go w książce autorka serii, Cherleine Harris,

Lafayette był gejem, tym z rodzaju ekstrawaganekich, w makijażu i z długimi paznokciami u rąk. Ludzie w Luizjanie są mniej tolerancyjni niż ci w Nowym Orleanie, musiał więc, jako czarnoskóry, znosić to wszystko podwójnie. Jednak pomimo trudności – albo właśnie dzięki nim – był bez troski, zabawnie szelmowski i bystry²⁸⁰.

Lafayette: mieszkaniec prowincjonalnego miasteczka w stanie Luizjana, Bon Temps, czarnoskóry homoseksualista, szef kuchni w lokalnym barze, handlarz narkotyków (przede wszystkim jednego działającego ze zwielokrotnioną mocą amfetaminy „V” – krwi wampirów), męska prostytutka i medium. Jak na jedną postać – sporo. Zawsze w roli, zawsze z paznokciami w kolorze głębokiej purpury²⁸¹.

Kampowość postaci Lafayette’a doskonale wypełnia stawiane przez jej charakter wymogi *nadmiaru więcej*. Jednak jego kamp to nie tylko nadmiar wynikający ze zwielokrotnienia samej jego osoby. Podobnie jak nie jest nią wyłącznie stan nieustannego „przejęcia”. Znaczącą rolę dla kampu w tej kreacji odgrywają inne okoliczności. Jeżeli w myśl ideologicznego rozumienia kampu jego praktyka jest sposobem potwierdzenia swej odmienności względem społeczeństwa, sytuacja Lafayette’a w *Czystej Krwi* jest o tyle

²⁸⁰ Cherleine Harris, *Living Dead in Dallas (Southern Vampire Mysteries)*, New York 2009, s. 9. Tłum. własne.

²⁸¹ Por. Tamże, s. 8.

szczególna, że skazuje go na konieczność zaznaczania swojej odmienności wobec prawdziwych odmieńców, których reprezentują w serialu (i powieści), wampiry, wilkołaki, wróżki i czarownice. Toczący się w filmie niejawni plebiscyt na „największego odmieńca”, który można by porównać do walki o tytuł „Najbardziej Obrzydliwego Obywatela Ameryki” z *Różowych Flamingów* Watersa, tworzy rodzaj groteski, która przekracza ramy estetyk jakimi chce posługiwać się pop.

Do tego krew leje się strumieniami. Jej potoki niewiele jednak mają wspólnego z tymi, które płyną we współczesnych wampirycznych serialach dla młodzieży; są zdecydowanie bliższe klasykom kampowego kina takim jak *Blood for Dracula* (1973) Paula Morrisy’ego, czy *Gore! Gore! Gore!* (1972) Hershella Gordona Lewisa. Bywa bowiem strasznie. Bywa też pornograficznie. Ale mrozącą krew w żyłach powagę mrocznych momentów rozładowuje tu niedorzeczność środków albo rozwiązań, których nie powstydziliby się żaden „czarodziej gore”.

Podobnych wątków jest wiele. Kamp nie uznaje granic ideologicznych ani gatunkowych. Motywy takie jak walka z wampirami w imię Chrystusa (jak w *Jesus Christ Vampire Hunter*), dziewice spółkujące z potworami (jak w *Virgin Among the Living Dead*) to typowe elementy na drodze konstrukcji kampowej kreacji.

Problem upostaciowienia kampu, wyrastający z nieporozumień powstałych na skutek niedostatecznego zrozumienia kontekstów tej estetyki, pokazuje że łatwo go nadużywać. Tym łatwiej, jeśli wchłania go gigant na miarę popkultury, który sam już zatracił poczucie własnej spójności – jeżeli taka w nim w ogóle istniała. Traktując kamp jak formę skrajnej trawestacji, a co więcej, wyznacznik odejścia od normy, należy pamiętać o jakiej normie i jakim kształcie odejścia jest mowa. Przekonanie, że „Madonna stała się uniwersalną producentką genderowej parodii i kobiecej maskarady, która niezwykle świadomie steruje własnym komercyjnym królestwem”²⁸² nie czyni z niej jeszcze ikony kampowości, co najwyżej królową show biznesu. Pomimo dowolności, jaką promuje kamp, pozostaje on określonym sposobem prezentowania się światu. Takie też pozostaną jego wcielenia. Kampu nie da się spreparować. Nie potrafi tego nawet John Travolta, próbujący wypełnić nieskończoną przestrzeń po kreacji Divine. Trudno wypełnić brak po „boskości”. Nie powinno się tego nawet próbować. Należy zostawić kampowi, co „boskie”, a popowi, co cesarskie.

²⁸² Lidia Krawczyk, *Feministyczny Kamp według Pameli Robertson*, „Panoptikum” *Amalgamat kampowy*, dz. cyt., s. 19.

CZEŚĆ TRZECIA

Literackie oblicza kamp-u/a

Pojawienie się w 2006 roku książki Gary’ego McMahona pt. *Camp in Literature* pozwoliło spojrzeć na kamp z nowej perspektywy, ożywiając zapomniane wątki oraz pozwalając, po raz kolejny, zredefiniować kamp, tym razem z perspektywy literackiej. Pomimo obecności kontekstu literackiego w dotychczasowych badaniach nad kampem, szeroki teoretyczny komentarz na temat kształtu, jaki przybiera kamp za pośrednictwem tekstu, przedstawiony został dopiero w książce McMahona, która nie tylko wyodrębnia kamp jako osobny gatunek literatury, ale również bardzo precyzyjnie omawia kanon jego tekstów i autorów.

W perspektywie dyskusji nad sposobami personifikacji kampu i manifestacji kampowej pozy, wątek literacki jest szczególny z wielu powodów. Po pierwsze, jeżeli kamp jest gatunkiem literackim, oznacza to, lub przynajmniej pozwala założyć, że istnieje również postać „literackiego bohatera kampowego”. Skoro kamp to forma performatywna, wymagająca podmiotu dla materializacji swojej obecności, należy założyć, że również kamp literacki będzie wymagał spełniającego tę obecność wcielenia. Nie jest jednak oczywiste, czy to, co Gary McMahon nazywa literaturą kampową, spełnia warunki przyjętej tu, performatywnej idei kampowania. Określenie wyglądu i kształtu postaci kampu literackiego wymaga więc dokładnego przyjrzenia się przyjętej przez teorię formule kampu w literaturze.

Książka McMahona to pod wieloma względami wyczerpujące opracowanie. Brakuje w nim jednak odniesień do niektórych istotnych aspektów, które wpłynęły na ukształtowanie się kampu jako formy literackiej, szczególnie w kontekście historii literackiego gatunku *gay&lesbian*. McMahon obchodzi ten kontekst szerokim łukiem, koncentrując się w przeważającej mierze na literaturze homoseksualnej (asymilacyjnej) dziewiętnastego i początku dwudziestego wieku, pomijając inne ważne powiązania (jak choćby z powieścią gatunku *pulp*), które w większym stopniu niż tzw. *homosexual writing* wpłynęły na kształt literackiego kampu, zwłaszcza jego obecnej formy. Uwydatnienie jednych a pominięcie drugich nurtów, w oparciu o które powstawał kamp literacki, wynika z próby przedstawienia kampu jako spuścizny „wielkiej literatury”. McMahon nobilituje kamp, pragnąc pokazać go jako literaturę w wielkim stylu. Pomimo iż większość przywoływanych przez niego pisarzy nie cieszy się oszałamiającą poczytnością (z wyjątkiem Oscara Wilde’a), McMahon przedstawia ich utwory jako ważną

część literackiej spuścizny, uwypuklając te spośród ich właściwości, które pozwalają zobaczyć w nich ślady niewątpliwego i niezaprzecznego geniuszu autorów.

Pokazanie literatury kampu na tle szeroko pojętej fikcji gejowskiej wydaje się zatem tym, co pozwoli uzupełnić rozważania McMahona. Tym bardziej, że, być może, pozwoli ono również zrozumieć tendencje odpowiedzialne za ukształtowanie się kampu (zwłaszcza w jego obecnej formie) jako gatunku literatury oraz pojąć mechanizmy, które doprowadziły do wyróżnienia się literatury kampowej w konglomeracie literatury homoerotycznej. Wyodrębnienie kanonu tekstów kampowych i jego cech stanowi bowiem gest oddzielenia go od szeroko pojętego *gay writing* i *gay fiction*. Istnieje zatem konieczność przyjrzenia się tym różnicom i wyodrębnienia cech zapewniającym literackim manifestacjom kampu jego własny charakter.

Najważniejszym elementem poznania właściwości literatury kampu jest spotkanie z jej tekstami. Kontakt ten już od pierwszych chwil obcowania z tekstem pozwala zrozumieć wyjątkowość i specyficzny kształt kampowej narracji.

Zarówno jej fantazyjność nadworna garderobiana, jak jej Marzycielskość królowa czuła się raczej nieswojo. W Pałacu nie było końca spekulacjom. Czy będą mogły wziąć udział w Feses na cześć króla Dżiotify i królowej Thliinuhii z Figlandii? Opinie dworu były podzielone. Hrabina Meduza Rappa, kobieta nader pobudliwa, chciała już nawet postawić coś, co hrabina Tolga „lubi” (niewątpliwie), że jeszcze tydzień i Dwór będzie dygotał z zimna pod sklepieniami kopuł Letniego Pałacu¹.

Czytając powyższy fragment *Zdeptanego Kwiatuśzka*, trudno uwierzyć, że jego autor, Ronald Firbank, był człowiekiem bardzo nieśmiałym². Trudno również uwierzyć, że Aubrey Beardsley był osobą opanowaną i powściągliwą, a w świetle lektury jego powieści *U stóp wzgórza*³ wydaje się to wręcz nie do przyjęcia. W repertuarze autorów literatury kampowej kilku jest jeszcze tzw. „zacnych panów”, którzy, na pozór cisi i pokornego serca, za pośrednictwem słowa pisanego odsłaniają swe mniej szlachetne, najczęściej bardzo lubieżne oblicza. Pomimo że „autor umarł”, jak pisał Roland Barthes, w kontekście literatury kampu nie sposób oddzielić go od utworu, chociażby ze względu na to, że interesujący wydaje się kontrast, jaki istnieje często pomiędzy biograficznym wizerunkiem pisarza a wizerunkiem jego powieściowych bohaterów. Dotyczy to zwłaszcza wczesnych dzieł

¹ Ronald Firbank, *Zdeptany Kwiatuśzek*, przeł. Andrzej Sosnowski, Warszawa 1998, s. 7.

² Tadeusz Pióro, *Od wydawcy*, w: Ronald Firbank, *Zdeptany Kwiatuśzek*, dz. cyt., s. 163.

³ Moje tłumaczenie tytułu.

kampu. Dla dzieł współczesnych zasada jest najczęściej odwrotna: nie sposób oddzielić autora od dzieła ponieważ nie ma granicy między kampowym charakterem jego pisarstwa, a jego osobistym kampowaniem.

Perspektywa już ponad stuletniej obecności kampu w literaturze⁴ stwarza możliwość przyjrzenia się sposobom konstruowania kampu za pomocą pisania z dwóch najodleglejszych krańców: początku i końca (przyjmując, że czas obecny to drugi koniec linii czasu, jaki ta perspektywa wyznacza). Pozwala to uchwycić dwa różne i w pewnym sensie autonomiczne sposoby manifestacji kampu w literaturze i umożliwia przyjrzenie się zmianom, jakie na przestrzeni czasu i przeobrażeń kulturowo-społecznych zaszły w literackich formach kampowej konstrukcji pozy.

Egzemplifikacją tak wyznaczonej perspektywy konstruowania się póź kampu w literaturze będą więc utwory dwóch pisarzy: Aubreya Beardsleya i Chloego Poemsa. Za ich wyborem stoją jednak nie tylko względy metodologiczne. Jest nim również chęć przybliżenia twórczości, która z niezrozumiałych względów cieszy się nikłym zainteresowaniem, a w Polsce pozostaje niemal zupełnie nieznana. Beardsley rozpoznawany jest wyłącznie jako artysta malarz, jego pisarstwo natomiast odeszło w zapomnienie. Chloe Poems choć ma już spory poetycki dorobek (cieszący się w Anglii znacznym uznaniem krytyków), nie doczekał się jeszcze polskiego przekładu.

Konstruowanie (się) pozy w kampie ma jeszcze jedno oblicze, które na gruncie literatury znacznie się uwypukla. Kamp to jedyny (lub przynajmniej jeden z nielicznych) styl i rodzaj pisania, w którym tekst, na drodze adaptacji wybranych (kampowych) środków poetyckich przejmuje funkcje bohatera, sam tworząc własną postać i własne kreacje. Nie można mówić o kampie, zwłaszcza tym literackim, nie pytając o status języka oraz rodzaje dyskursów właściwych dla zjawiska kampu. Nie można mówić o bohaterze, nie mówiąc o jego języku ani o postaciach kampu bez zrozumienia relacji, jaka zachodzi między ideą kampowania a dyskursywnymi sposobami jej personifikacji. Nie można wreszcie pominąć roli, jaką język pełni w sposobach uprawiania literatury kampowej i wyznaczania jej właściwości gatunkowych.

Rozważania nad sposobami manifestacji kampu za pomocą dzieła literackiego pozwalają dogłębniej niż za pomocą samej analizy kulturowej zrozumieć rodzaj i sposoby

⁴ A jeśli przyjąć założenie, że pierwszym kampowym pisarzem był Szekspir, to perspektywa prawie czterystu lat. Przez wzgląd na prześmiewny charakter kampowego stylu, na pogrywanie z konwencją, bazowanie na dwuznaczności słów i wyrażen i wielowątkowość kontekstów, McMahon wiąże styl kampowy ze sposobem pisarstwa jaki uprawiał Szekspir i wskazując na liczne pokrewieństwa między tekstami kampowymi a stylem angielskiego dramaturga.

tworzenia się pozy w kampie. Zróżnicowane mechanizmy kampowania, jakie odkrywa przed nami pismo, pokazują, jak złożonym czy raczej wielowarstwowym zjawiskiem jest kampf. Pomimo zróżnicowania perspektyw, jakie umożliwia nam dziś teoria kampu, kampfowa poza, także ta tworząca się na łamach literatury, nieustannie nas zaskakuje. Dzieje się tak za sprawą ustanawiającego kampf *nadmiaru więcej*, który utrwalaony w tekście i zatrzymany za pomocą statyczności medium, jakim jest pismo pokazuje inny wymiar kampfowości oraz odmienność środków, z których korzysta kampf na drodze wcielania swoich fantazmatów i konstruowania póż fantastycznych.

„Literatura kampsowa” to pojęcie stosunkowo nowe. W kontekście obecności i rozwoju zjawiska kampu w kulturze, można nawet powiedzieć, że znacznie spóźnione. Biorąc pod uwagę dynamikę badań kampu oraz stosunkowo szeroki komentarz, jaki na jego temat wypracowała myśl socjologiczna, antropologiczna, filozoficzna, filmoznawcza i kulturoznawcza drugiej połowy dwudziestego wieku, zaskakuje fakt, że spójny opis na temat obecności i wpływów kampu w literaturze pojawia się dopiero w 2006 roku. Do tego czasu, „nie mówi się o kampie jako o ruchu [literackim]”, nie istnieje również „ani jedna antologia poświęcona kampsowemu pisarstwu”⁵.

Powodów, które uzasadniają dotychczasowe pomijanie spojrzenia na kamps z perspektywy stylu w literaturze jest przynajmniej kilka. Najistotniejszym wydaje się teoretyczny opis kampu, który trwale zdominował sposób jego postrzegania i analizy w naukach humanistycznych. Sklasyfikowany jako zjawisko performatywne o zabarwieniu ideowym czy wręcz ideologicznym, reprezentujące szeroko pojętą „kulturę gejowską” (*gay culture*), kamps został zamknięty w kręgu badań nad płciowością i odmiennością, które, wraz z pojawieniem się teorii dotyczących kulturowego wymiaru *genderu* oraz performatywnego kształtowania (się) płci, sprowadziły myślenie o kampie do kategorii niemal wyłącznie psychologicznych i społecznych. Może właśnie dlatego, pośród licznych opracowań na temat kampu, ilość prac krytycznych postrzegających go jako tendencję literacką, tj. jako styl narracji, kierunek w poezji, czy prąd w dramacie jest bardzo znikoma⁶.

Nie znaczy to jednak, że literacki manifest o kampie McMahona zrodził się bez teoretycznych fundamentów i wskazówek. Tropy dotyczące literackich upodobań kampu obecne są w teorii już od pierwszych prób definiowania samego zjawiska. Isherwood pisze o Dostojewskim⁷, Sontag o powieściach Ronalda Firanka i Ivy Compton-Burnett, o *Zulejce Dobson* Maxa Beerbohoma, stylu Oscara Wilde’a, wybranych utworach Jeana Cocteau oraz o literackich korzeniach kampu, których szukać należy w angielskim eufuizmie, powieści gotyckiej, dziełach Aleksandra Pope’a, Williama Congreve’a, i Horacego Wallpole’a⁸.

⁵ Zob. Garry McMahon, *Camp in Literature*, dz. cyt., s. 10. Tłum. własne.

⁶ Por. Tamże.

⁷ Kwestia kampsowości dzieł Dostojewskiego została częściowo omówiona w części pierwszej rozprawy, w podrozdziale zatytułowanym „Jak rozpoznać kamps, gdy się go widzi”.

⁸ Por. Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., ss. 309, 311, 312 i 313.

O kampie w literaturze pisze Karl Keller w opublikowanym w 1981 roku na łamach „Walt Whitman Review” artykule pt. *Walt Whitman Camping*. Wspominają o nim również Mark Booth i Philip Core. Ten ostatni, z mniejszym lub większym powodzeniem, wskazuje nawet na konkretne ikony kampowego kanonu, wymieniając takich autorów jak Aubrey Beardsley, André Gide i Jean Genet (kampowość dwóch ostatnich pozostaje pod wieloma względami mocno dyskusyjna).

Wyodrębnienie się kampu jako osobnego stylu w literaturze to ważny krok na drodze kategoryzacji samego zjawiska kampu. Przede wszystkim, pozwala ono oddzielić jego literacką postać od zbyt ogólnikowej i pod wieloma względami zawężającej pojęcie kampu kategorii *gay fiction*. Pisana o gejach, przez gejów i dla gejów literatura, koncentrująca się wokół problemów homoseksualizmu⁹, pozostaje bowiem kampowa w ten sam sposób, w jaki sama idea kampowania związana jest z homoerotyzmem. Nie wszystko, co *gay* jest *camp*. A kampf literacki to coś innego niż dyskusja o homoseksualizmie i jego, jak pisał Hocquenghem, społecznej represji i sublimacji¹⁰ otrzymywanej za pomocą literackich konwencji. Zdefiniowanie kampu w literaturze pozwala ponadto spojrzeć na kampf jako zjawisko dyskursywne – a więc konstruujące się w oparciu o narzędzia języka oraz, co najważniejsze, zobaczyć go jako tekst (oraz tekst jako rodzaj kampu), który pokonując bariery pisma, buduje pozę za pomocą literackich środków wyrazu.

Zdaniem twórcy koncepcji literatury kampowej Gary’ego McMahona, kampf literacki definiuje się w oparciu o określone formy. W ujęciu ogólnym, należą do nich środki i stylistyki bazujące na „burleskowym podtekście, wyszukany eufemizmie i grze słów, oraz licznych nawiązaniach [do innych zjawisk literackich]”¹¹. Krzykliwy i ekshibicjonistyczny, swojski i egzotyczny, literacki styl kampu, którego „korzenie sięgają co najmniej Szekspira”¹², i który wywodzi się z „mody w literaturze angielskiej końca dziewiętnastego i początku dwudziestego wieku, częściowo związanej z ruchem dekadencją i artystycznym stylem *fin-de-siècle*”¹³, w ujęciu bardziej szczegółowym, reprezentuje taki rodzaj pisania, który:

⁹ Por. Reed Woodhouse, *Unlimited Embrace: A Canon of Gay Fiction, 1945 – 1995*, s. 1.

¹⁰ Zob. Guy Hocquenghem, *Homosexual Desire*, Durham 1993, s. 61.

¹¹ Gary McMahon, *Camp in Literature*, dz. cyt., s. 5. Tłum. własne.

¹² Tamże, s. 10. Tłum. własne.

¹³ Tamże, s. 9. Tłum. własne.

- gra pod pozorem tekstu i w ten sposób wychodzi poza tekst – „pozostaje na uboczu pisma, poz(or)ując ironiczną inwersję intencji w ekshibicjonistycznej estetyce ekstremów, zwracając uwagę na jej pozerstwo”¹⁴.
- opiera się przede wszystkim na formie, celując w kształcie i wyglądzie narracji; „dba o epigramatyczną wypowiedź – wytworną, zwięzłą i błyskotliwą”¹⁵.
- nie dba o rozwój narracji: fabuła jako taka jest w nim bez znaczenia, a konkluzja, finał czy morał właściwie go nie interesują. Traktuje treść powierzchownie, ponieważ „intryga to nic innego jak przelotny dramat obyczajowy”¹⁶.
- sprawia wrażenie improwizacji, w ten sposób „bagatelizuje opowieść by ukryć autora i pozwolić bohaterom mówić i działać samodzielnie”¹⁷.
- jest spontaniczny, gwałtowny i zaskakujący. Brak mu przewidywalności i konsekwencji, ponieważ na poziomie bohatera „oddziela świadomość od *ego*, kreśląc postaci *nierzeczywiste (bigger than life)*”¹⁸.
- jest kobiecy – „reprezentuje styl zniewieściały, bogaty w kwieciste aranżacje”¹⁹.
- przekracza konwencjonalne środki i sposoby wyrazu – „realizuje swe kobiece upodobania przy użyciu egzotycznych woni i kwiatowych zapachów”²⁰.
- na poziomie języka jest przesadny – „gra powtórzeniami na miarę amatorskich teatrów” zupełnie jakby „powtórzenia miały oznaczać, że tekst nie jest wystarczająco ostry, żeby go >złapać< za pierwszym razem”²¹.
- jest, mówiąc potocznie, przegadany – „zawsze sięga po więcej”, hołdując zasadzie: „po co używać jednego słowa lub zdania jeśli pięć w zupełności wystarczy”²².
- nadużywa norm językowych – „w interpunkcji, podkreśla pauzę między myślą a zdarzeniem (czynnością)”²³.
- uteatralnia język – „flirtuje (z) afektowaną przydawką, która przy pomocy zmanierowanej i refleksyjnej interpunkcji, imituje kobiecy dystans: od kontrapunktu

¹⁴ Gary McMahon, *Camp in Literature*, dz. cyt., s. 13. Tłum. własne.

¹⁵ Tamże, s. 18. Tłum. własne.

¹⁶ Tamże, s. 15. Tłum. własne.

¹⁷ Tamże. Tłum. własne.

¹⁸ Tamże, s. 133. Tłum. własne.

¹⁹ Tamże, s. 41. Tłum. własne.

²⁰ Tamże, s. 43. Tłum. własne.

²¹ Tamże, s. 14. Tłum. własne.

²² Tamże. Tłum. własne.

²³ Tamże. Tłum. własne.

do przesady, inscenizując dramatyczne wrażenia wyłącznie po to, by uzasadnić ich znaczenie”²⁴.

- uwłacza sztuce literackiej – „jest pogański, . . . karnawałowy, . . . [i] tak niepoważny, że żaden poważny krytyk nie jest się w stanie nim zająć”²⁵.

Cech kampowego tekstu nie da się jednak zrozumieć bez umiejscowienia ich w konkretnych utworach oraz bez powiązania z osobami autorów i tytułami dzieł, które w świetle teorii uznawane są za reprezentatywne dla kanonu tekstów literatury kampowej. Chociaż panteon twórców kampu jest dość pokaźny i zróżnicowany, zdaniem Gary’ego McMahona, na grono głównych przedstawicieli literackiego kampu składa się sześciu pisarzy. Należą do nich: Oscar Wilde (1854-1900), Ronald Firbank (1886-1926), Quentin Crisp (1909-1999), Edward D. Wood, Jr. (1924-1978), Juan Guoytisoló (1931 -), i Chloe Poems (1962 -). Każdemu z nich McMahon poświęca w swej książce osobny rozdział, kierując się przekonaniem, że właśnie pisarska działalność tych autorów wpłynęła na ukształtowanie się cech podgatunku, jakim jest kampf literacki, a ich sylwetki stanowią niezbędny i wiele mówiący komentarz dla zrozumienia właściwości poetyki, której używa kampf.

Z wyborami McMahona można by jednak polemizować. Sam autor wydaje się miejscami poddawać je w wątpliwość, podkreślając, że żaden z opisanych przez niego autorów nie reprezentuje w pełni kampowego stylu²⁶. Jednocześnie McMahon nie wyjaśnia – przynajmniej nie dla wszystkich przypadków – dlaczego i pod jakim względem twórcy ci i ich utwory zawodzą uprawiając swój kampf. Nie mówi gdzie są niekonsekwentni, i w których momentach nie spełniają warunków kampowej kreacji. W przypadku Oscara Wilde’a niepewność ta wydaje się uzasadniona. Sam McMahon przyznaje, że wypromowana przez teorię kampu ikoniczność Wilde’a, również ta literacka, jest mocno przesadzona. Trudno jednak jednoznacznie stwierdzić to w kontekście pozostałych twórców, szczególnie Firbanka, Wooda czy Poemsa.

Za wyborem każdego autora stoją konkretne przesłanki. Innymi słowy, każdy z nich trafił do grona królów literatury kampu z różnych, ale uzasadnionych powodów. Oscar Wilde ponieważ w sposób niekwestionowany „wprowadził modę na ironiczny paradoks”²⁷; Ronald Firbank z racji tego, że „zaprzętały go wulgarność i elegancja”²⁸; Quentin Crisp znalazł się w nim za sprawą „oswojonego stylu: oswojonego z domieszką ezoterycznych

²⁴ Gary McMahon, *Camp in Literature*, dz. cyt., s. 49. Tłum. własne.

²⁵ Tamże, ss. 23 i 25. Tłum. własne.

²⁶ Por. Tamże, s. 3.

²⁷ Por. Tamże, s. 13. Tłum. własne.

²⁸ Por. Tamże, s. 141. Tłum. własne.

zdobień”²⁹; Ed Wood, Jr. na skutek „niespójnej, dziwacznej metaforyki”, generującej obrazy „plasujące się między pornografią a Waltem Disneyem”³⁰; Juan Goytisolo dzięki technice, pozwalającej mu „tkać sieci znaczeń poza czasem i przestrzenią, ignorować zasady prawdopodobieństwa, obalać granice między rzeczywistością a snem”³¹; Chloe Poems, natomiast, za „wniesienie do literatury tradycji teatralnej starszej niż sama literatura”³². Bez względu na pokrewieństwa, jakie dzięki wspólnemu emblematowi „literatury kampowej” łączą tych twórców, ich pisarstwo różni się, często dość diametralnie. Poza cechami, jakie dzielą oni pod szyldem kampowości, jedyną albo przynajmniej najbardziej wyraźną kwestią, która zdaje się łączyć ich twórczość jest homoerotyczny kontekst ich prac, pozwalający umieszczać ich również w obszernym kanonie gatunku literatury *gay&lesbian*.

Kontekst problematyki genderowej (LGBTQ) w literaturze kampu oraz ukształtowanie się kampu jako osobnego trendu literackiego wymaga ustalenia relacji zachodzącej pomiędzy podgatunkiem kampu i szeroko pojętą literaturą homoseksualną (*gay fiction/gay literature*). W procesie dynamicznego rozwoju podgatunków tego nurtu literatury dokonał się szereg rozłamów, odpowiadający za wykształcenie się niektórych obszarów stylistyki kampowej oraz tych, które – choć *gay* – w żadnej mierze nie mogą jej reprezentować.

Literatura gejowska (*gay literature*) to, w odróżnieniu od szeroko pojętego *gay writing*, które Les Brookes definiuje jako „współczesny literacki ruch gejowski, . . . obejmujący szeroki zakres piśmiennictwa [związanego z problematyką homoseksualizmu], w tym także badania teoretyczne i socjologiczne oraz twórcze pisanie”³³, zjawisko odnoszące się do każdego rodzaju literackiej wypowiedzi artystycznej (proza, poezja, dziennik, autobiografia), podejmowanej przez męskich autorów deklarujących się jako osoby nieheteroseksualne (*self-identified non heterosexual men*).³⁴

Mówiąc o historii wyodrębniania się współczesnej tradycji literatury homoerotycznej, teoria kultury posługuje się metodologią dwóch zasadniczych kierunków rozwoju. Pierwszy z nich, przebiegający horyzontalnie (w porządku chronologicznym), dzieli historię współczesnej literatury gejojskiej na dwa okresy: sprzed Stonewall³⁵, przypadający na lata

²⁹ Por. Gary McMahon, *Camp in Literature*, dz. cyt., s. 175. Tłum. własne.

³⁰ Por. Tamże, ss. 197 i 209. Tłum. własne.

³¹ Por. Tamże, s. 220. Tłum. własne.

³² Por. Tamże, s. 239. Tłum. własne.

³³ Les Brookes, *Gay Male Fiction Since Stonewall*, New York; London 2009, s. 5. Tłum. własne.

³⁴ Por. Tamże, s. 8. W definicji Lesa Brookes’a, wyraz „nieheteroseksualne” użyty jest jako rozszerzenie słowa „gej”, z powodu obciążeń znaczeniowych, nałożonych na to pojęcie ze względów historycznych i kulturowych.

³⁵ *Stonewal Inn*, nazwa baru gejojskiego w nowojorskiej dzielnicy Greenwich Village, w którym latem 1969 roku doszło do poważnych zamieszek i protestów w obronie mniejszości homoseksualnych, dającym początek daleko idącym zmianom obyczajowym i legislacyjnym dotyczącym traktowania gejów. Okoliczności tego

1869–1969, oraz po Stonewall, datowany od roku 1969 do dziś, którego faktyczny początek przypada na lata siedemdziesiąte dwudziestego wieku. Charakter pierwszego okresu – naturalistyczny i psychologizujący – ukształtowały utwory takie jak *Portret Doriana Graya* (1891) Oscara Wilde’a, *Śmierć w Wenecji* (1912) Tomasza Manna, *Notre-Dame-Des-Fleurs* (1943) Jeana Geneta, *The City and the Pillar* (1948) Gore’a Vidala, *Hemlock and After* (1952) Angusa Wilsona, *The Naked Lunch* (1959) Williama S. Burroughs’a, *City of the Night* (1963) Johna Rechy, *Samotny mężczyzna* (1964) Christophera Isherwooda, czy *Maurice* (napisana w 1913 a opublikowana w 1971 roku) E. M. Fostera. Okres drugi wyznaczyło pojawienie się trzech powieści: w 1973 roku *Forgetting Elena* Edmunda White’a i *Dancer from the Dance* Andrew Holleranda, oraz w roku 1978 *Faggots* Larry’ego Kramera. Istotny wpływ na kształt literatury gejowskiej w tamtym czasie miało też powstanie tzw. *Violet Quill Club*³⁶, grupy literackiej, współtworzonej przez pisarzy homoseksualistów z Nowego Jorku, których proza, oscylująca wokół wątków społecznego wykluczenia środowisk gejowskich oraz epidemii AIDS, w znacznym stopniu ukształtowała charakter literatury homoseksualnej drugiego okresu.

Poza kierunkiem chronologicznym, literatura LGBTQ rozwijała się również ze względu na tendencje tematyczne i stylistyczne. Rozwój ten, który można określić jako wertykalny, przebiegał w oparciu o dobór i sposób ujęcia problematyki związanej z kulturowym i społecznym funkcjonowaniem środowisk gejowskich. Reprezentują go dwa najważniejsze trendy: literatura getta (*ghetto literature*) oraz literatura ukrycia (*closet literature*). Przypadek pierwszy – literatura getta – to rodzaj fikcji, która, „jak samo zjawisko gejowskiego getta, oddawała świat gejów w najgłębszym rozumieniu jego samo-definicji”³⁷. Był to rodzaj pisania, który stanowił „wyraz homoseksualności u jej sedna, czyli najbliżej jak to tylko możliwe, bez normatywnych odniesień do świata hetero”³⁸. Wraz z następującą od lat 70-tych dwudziestego wieku zmianą statusu społecznego gejów, literatura getta zmieniała

wydarzenia zostały poruszone w części pierwszej pracy, podrozdziale dotyczącym politycznego wymiaru zjawiska kampu.

³⁶ *The Violet Quill* to nieformalny klub literacki współtworzony przez siedmiu pisarzy: Christophera Coxa, Roberta Ferro, Michaela Grumleya, Andrew Hollerana, Felice’a Picano, Edmunda White’a i George’a Whitmore’a, działający w Nowym Jorku w latach 1980 – 81. Jego twórcy uważani są za czołowych przedstawicieli literatury homoseksualnej (*gay male fiction*) okresu po-Stonewall, których działalność doprowadziła do przerodzenia się prozy gejowskiej w narzędzie na rzecz walki o prawa środowisk homoseksualnych. Charakter i działalność klubu opisane zostały w książce Davida Bergmana, pt. *The Violet Hour*.

³⁷ Reed Woodhouse, *Unlimited Embrace: A Canon of Gay Fiction 1945-1995*, Amherst 2000, s. 2. Tłum. własne.

³⁸ Tamże. Tłum. własne.

swój charakter na asymilacyjny (zwany dziś również homoseksualnym)³⁹. Owocowało to pojawieniem się „literatury o gejach przeznaczonej dla heteroseksualnego czytelnika, [która] w sposób jawny lub ukryty, pokazywała życie gejów na tle głównego nurtu oraz dyskretnie odwoływała się do jego wartości”⁴⁰.

Omówieni powyżej autorzy i utwory pierwszego i drugiego okresu reprezentują literaturę getta. Ich styl i sposób przedstawienia kondycji osób homoseksualnych w aspekcie kulturowym i społecznym stanowił próbę pokazania analogii między sposobami funkcjonowania światów homo i hetero, pokazując społeczne i kulturowe wykluczenie jako niszczący czynnik pozbawiający osoby homoseksualne możliwości zbudowania tzw. „normalnego życia”. Współcześnie odmianę tę reprezentują utwory walczące o równouprawnienie mniejszości homoseksualnych oraz te podkreślające, że podziałem na dobre i złe charaktery rządzą wspólne dla obu światów uwarunkowania psychologiczne i kulturowe, a nie orientacja seksualna.

W kontekście określonego przez McMahona kształtu kampu literackiego, wraz z problematyką, stylistyką i środkami wyrazu, widać, że asymilacyjny nurt literatury gejowskiej nie pokrywa się z założeniami literatury kampu. Pomimo iż jego utwory opisują zachowania właściwe kampfowaniu, najczęściej w kontekście transwestytyzmu, ich charakter nie odpowiada charakterowi utworów wchodzących w skład literackiego kanonu tekstów kampu – głównie ze względu na to, że nie spełnia on właściwych temu zjawisku warunków *nadmiaru więcej*. Nurtem literatury gejowskiej, który koresponduje z literackim kampem jest *closet literature* (literatura ukrycia), zwana również literaturą transgresywną lub *queerową*. Rozwijający się równolegle z literaturą *getta trend*, stanowi rodzaj przedstawienia szeroko pojętej odmienności płciowej i postrzega ją jako tożsamość. Nurt ten traktuje zaspokojenie potrzeb seksualnych jako zagadnienie centralne, razi przedstawieniami stanów psychologicznych i ekstremalnych aktów płciowych⁴¹. Jego pisarze, jak również bohaterowie i tematy „są przede wszystkim *queer* (odmienni) a nie *gay*”, koncentrując się na tym, co odrębne (*estranged*) i marginalne. W ten sposób utwory literatury ukrycia „są często pornograficzne lub parodiują pornografię, błyskotliwie pokazując dysocjację [wynikającą z] seksualnych obsesji”⁴².

³⁹ Por. Reed Woodhouse, *Unlimited Embrace: A Canon of Gay Fiction 1945-1995*, Amherst 2000, s. 2.

⁴⁰ Tamże, s. 3. Tłum. własne.

⁴¹ Por. Tamże, ss. 2 i 3. Woodhouse zaznacza jednocześnie, że „literatura ukrycia” pojawiła się wcześniej od „literatury getta”, która zrodziła się jako próba stworzenia odpowiedniej przeciwwagi dla sposobów prezentacji i budowania wizerunku homoseksualizmu.

⁴² Tamże, s. 4. Tłum. własne.

Podgatunkiem szczególnie reprezentatywnym dla tego rodzaju pisania jest *queer pulp* – rodzaj parodystycznego, wulgarnego, „ikonograficznego, subkulturowego tekstu”⁴³, z gatunku mniej ambitnych, co sugeruje znaczenie samego słowa *pulp* – papka (jako rzeczownik) i szmatławy (w jego funkcji przymiotnikowej). Sam podgatunek wyrósł z tradycji magazynów pulpowych, wydawanych od końca dziewiętnastego wieku tanim kosztem na papierze ze ścieru drzewnego (ang. *wood pulp*), których ilustracje i treść „testowały granice publicznej moralności”⁴⁴, a które z czasem przerodziły się w zbiory opowiadań lub krótkie powieści, zbudowane na bazie surrealistycznej mieszanki sensacji, kryminału i naznaczonego niskim erotyzmem romansu.

Pomimo prężnego rozwoju powieści *pulp* od początku dwudziestego wieku, pulpy gejowskie wyodrębniły się dopiero pod koniec lat 50-tych. Były kontynuacją dobrze już wówczas rozwiniętego odpowiednika dla kobiet (*lesbian pulp*), który wraz z nastaniem ery książki kieszonkowej, znacznie zyskiwał na popularności⁴⁵. Zasadniczym zadaniem tego typu literatury było dostarczaniu łatwych doznań i taniej sensacji. Jej kształt i tandetny, lekko pornograficzny, wyuzdany charakter zmierzały do kwestionowania powojennego porządku, który za wszelką cenę pragnął przywracać, jak pisze za Whitfieldem Yvonne Keller, „mityczną przedwojenną i przed-Depresyjną normalność”, w której „mężczyźni byli mężczyznami, a kobiety gospodyniami domowymi”⁴⁶.

W latach 60-tych dwudziestego wieku, powieść *pulp* znalazła swoją kontynuację w opowiadaniach i powieściach nieilustrowanych. Dało to między innymi początek pewnej charakterystycznej linii w rozwoju powieści queerowej, której wypadkową stały się takie kampowe wydarzenia jak publikacja *Bond Strikes Camp* (1963) Cyrila Cannolly’ego⁴⁷, czy pojawienie się przytaczanej już serii powieści Victora J. Banisa pt. *That Man from C.A.M.P.* Ze względu na specyficzny typ bohatera – transwestyty detektywa / tajnego agenta, oraz zawarty w nim element kampowej parodii zwielokrotnionej, trawestacji podwójnej, literatura tego rodzaju stanowi dobry przykład literackiego kampu, który jeśli nie w pełni to przynajmniej częściowo spełnia wymagania kampowej kreacji i stylu.

Współczesnym przykładem tego rodzaju fikcji są powieści tureckiego pisarza Mehmeta Murata Somera, tworzące cykl wydawany pod banerem „Hop-Çiki-Yaya Thriller”,

⁴³ Por. Patricia Julian Smith, *The Queer Sixties*, London New York 1999, s. 1.

⁴⁴ John Dinan, *Sports in the Pulp Magazines*, s. 50. Tłum. własne.

⁴⁵ Por. Yvonne Keller, *Pulp Politics. Strategies of Vision in Pro-Lesbian Pulp Novels, 1955-1965*, w: *The Queer Sixties*, dz. cyt., s. 2.

⁴⁶ Tamże, s. 1. Tłum. własne.

⁴⁷ Opowiadanie Cannolly’ego to parodystyczna wariacja na temat powieści Iana Flaminga *Casino Royale*, uznawana za jeden z pierwszych przykładów literatury queerowej i powieści spod znaku „kamp”.

który w polskiej publikacji pierwszej części pojawił się w spolszczonej wersji Hop-Cziki-Yaya. Wydane dotychczas cztery książki z tej serii, *The Prophet Murder* (pol. *Zabójstwa Proroków*), *The Kiss Murder* (pol. *Zabójstwo Buziaczka*), *The Gigolo Murder* oraz *The Wig Murders* to historie detektywa amatora-transwestyty z Istambułu, pokazujące życie społeczności ciotowskiej w stolicy Turcji. W kontekście zjawiska literatury kampu seria książek Somera zwraca jednak uwagę nie tylko ze względu na charakter tematyki i stylistykę. Interesujące jest również słowo promujące serię: Hop-Çiki-Yaya, które samo w sobie doskonale określa charakter kampowego pisania.

Hop-Çiki-Yaya⁴⁸ to wyrażenie, które od lat 60-tych dwudziestego wieku używane było w Turcji dla określania osób homoseksualnych, w znaczeniu „przeiętych”. W wywiadzie dla „The Guardian”, Somer wyjaśnia:

Na początku tak 60-tych, Hop-Ciki-Yaya znane było jako cheerlidrska piosenka śpiewana na tureckich uczelniach. Potem słowo to weszło do programów komediowych dla określania gejów. O każdym kto był odrobinę zniewieściał mówiło się w tamtym czasie, że jest Hop-Çiki-Yaya. W latach 70-tych słowo to wyszło z użycia. Postanowiłem więc je przywrócić⁴⁹.

Poza znaczeniem i szeroką gamą interpretacji, jakie umożliwia wyrażenie Hop-Çiki-Yaya, ważna jest również jego wartość brzmieniowa. Oddaje ona charakter literatury kampu, kryjąc w swoim wydźwięku wszystko to, czego nie da się określić słowami ani zdefiniować teorią. Hop-Çiki-Yaya opisuje nie tylko zwyczajowy przedmiot literatury kampu, ale określa konstrukcję kampu oraz wskazuje na naturę samego zjawiska kampu, w którym, na poziomie tekstu, brzmienie słów – ich fonetyczna interpretacja – oddają sens zjawisk precyzyjniej niż same znaczenia. Jak zauważa Roman Ingarden w dyskusji o warstwie językowych twórców brzmieniowych, „sama fonetyczna postać brzmienia słownego, a przede wszystkim całe brzmienie zawiera w sobie jakości *doniosłe* (kursywa moja) pod względem estetycznym”⁵⁰. Skoro więc „istnieją . . . słowa „lekkie” i „ciężkie”, słowa, które brzmią „śmiesznie” lub „poważnie”, „uroczyście” i „patetycznie” i takie, których

⁴⁸ Według Słownika Języka Tureckiego słowa składające się na określenie Hop-Çiki-Yaya, noszą następujące znaczenia: *Hop* – wykrzyknienie „Oh”; *Çiki* – tobołek; *Yaya* – pieszy/piechur/spacerowicz, które w kontekście kampu, ciekawie oddają charakter pozy/osoby, jaką opisuje całe wyrażenie. Por. *Słownik Turecko-Polski, Polsko-Turecki*, opracowany przez Lucynę Antonowicz-Bauer i Aleksandra Dubińskiego, Warszawa 1983, oraz *Turkish Dictionary*. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp 2012-02-02]: turkishdictionary.net.

⁴⁹ Zob. Chris Wiegand, *Different Beats*, w: *The Guardian*, 14 May 2008. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2012-02-16]: guardian.co.uk/books/2008/may/14/crimebooks.chriswiegand. Tłum. własne.

⁵⁰ Roman Ingarden, *O dziele literackim*, przeł. Maria Turowicz, Warszawa 1960, s. 75.

brzmienie jest „proste”, „codzienne”, „niewyszukane” itp.”⁵¹, istnieją również słowa kampowe i cała kampowa aranżacja języka, która jest osobliwym sposobem przedstawienia i opisywania świata, i w którym to sposobie sensy i znaczenia określa raczej „melodia” i konotacja słowa, aniżeli jego przedmiot. Literatura kampowa stanowi więc rodzaj pisania opierający się w sposób ścisły na „różnicy i charakterach, które występują w *samym brzmieniu* danych słów (kursywa – A. M.)”, które, choć czasem pozostają w związku z ich znaczeniem, „pojawiają się [raczej] dzięki sposobowi, w jaki te słowa są wypowiedziane, dzięki >tonowi<, jakiego nabierają w wypowiedzi”⁵².

Ze względu na swoje znaczenie fraza Hop-Çiki-Yaya odnosi się jednak przede wszystkim do typu bohatera, z jakim mamy lub możemy mieć do czynienia w literaturze kampowej. Wiedząc, że kampf to spontaniczna, improwizująca i otwarta forma konstruowania postaci, powstaje pytanie czy w ogóle można mówić o „typie” jego bohatera, w rozumieniu matrycy i wzorca. Dotyczy to również sfery metodologicznej. Jak bowiem i za pomocą jakich narzędzi badać i analizować postać kampfową – opisaną tu jako rodzaj pozy i sposób konstruowania wizerunku – która jest raczej ideą bohatera aniżeli konkretnym jego przedstawieniem?

Określając w *Poetyce* wzorzec bohatera dramatu, który stał się na długo metodą analizy bohatera dzieła literackiego, Arystoteles wymienił cztery właściwości: szlachetność, stosowność, podobieństwo i konsekwencję⁵³. W kategoriach Arystotelowskich bohater jest elementem konstrukcji dzieła, w którym świat przedstawiony w utworze musi wiernie odzwierciedlać świat rzeczywisty, i w którym „charakter i >właściwość myślenia< są . . . dwoma naturalnymi źródłami działania postaci”, a bohaterowie działają nie po to, aby umożliwić przedstawienie charakterów”,⁵⁴ ale po to by jak najlepiej oddać obraz świata realnego. Należy jednak pamiętać, że Arystoteles mówił o bohaterze tragicznym. Kampf natomiast z natury mija się z założeniami tragedii. Jak pisała Sontag, „kampf i tragedia są antytezami. . . Kampf odznacza się powagą (jeśli chodzi o zaangażowanie artysty), często odznacza się też patosem. Udręka jest również jedną z kampfowych tonacji. . . Ale nigdy nie ma tam tragedii”⁵⁵.

Kampf bez wątpienia skłania się raczej w kierunku farsy. Wskazują na to zarówno środki literackie, jakimi się posługuje, jak i jego sposób przedstawiania świata. Jednak czy można go

⁵¹ Roman Ingarden, *O dziele literackim*, przeł. Maria Turowicz, Warszawa 1960, s. 75.

⁵² Por. Roman Ingarden, *O dziele literackim*, ss. 75 i 76.

⁵³ Por. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. Henryk Podbielski, Warszawa 1988, ss. 337 i 338.

⁵⁴ Por. Tamże, ss. 324 i 325.

⁵⁵ Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 319.

jednoznacznie uznać za gatunek komediowy, a jego postaci za bohaterów komicznych? Konfrontując to pytanie z Arystotelowską definicją komedii, widzimy, że trudno o odpowiedź jednoznacznie twierdzącą. Zdaniem Arystotelesa,

komedia. . . jest naśladowaniem ludzi gorszych, lecz bynajmniej nie w znaczeniu wszystkich ich wad, a tylko w zakresie śmieszności, która jest częścią brzydoty. To, co śmieszne, jest przecież związane z jakąś pomyłką lub z bezbolesnym i nieszkodliwym oszpeceniem, czego wymownym przykładem, żeby nie szukać daleko, jest brzydka i pokrzywiona, lecz nie wyrażająca bólu, maska komiczna⁵⁶.

Przez wzgląd na rodzaj imitacji, jaki występuje w kampie – niemimetyczny ale podwójnie parodystyczny – bohater kampfowy nie spełnia tak rozumianych założeń komediowych. Naśladownictwo w kampie opiera się na próbie odtworzenia, a w jego procesie również ulepszenia, wzorca, który uważa on za idealny. Oznacza to, że w swojej przesadzonej imitacji (imitacji subwersywnej), kampf podziwia swoje obiekty, a nie je wyszydza. Pod tym względem, kreacja kampfowa odpowiada założeniom tragedii, która, zgodnie z literą *Poetyki* jest „naśladowniczym przedstawieniem ludzi lepszych niż w rzeczywistości”⁵⁷. Jednak z powodu odmiennej od antycznej wizji tego, co „dobre”, kampf spełnia ten tragiczny warunek jedynie pozornie.

Rozstrzygnięcie przynależności kampu do jednej z dwóch wrażliwości – komicznej i tragicznej – jest więc niemożliwe⁵⁸. Możliwy natomiast wydaje się być kompromis, który na chwilę obecną pozwala obwołać kampf gatunkiem melodramatycznym, gdzie termin „melodramatyczny” będzie określał estetyczny status dzieła i odwoływał się do stylistyki i dynamiki środków, a także kreacji zdarzeń i bohaterów. Melodramat to gatunek filmowy, jednak jego gatunkowe cechy dają się przenieść również na grunt literacki. Wiele z nich, takich jak powierzchowność fabuły, wątki represjonowania bohaterów, poddawanie w wątpliwość społecznych wartości i instytucji, zakamuflowany krytycyzm społeczny, poszukiwanie świata idealnego⁵⁹, doskonale korespondują z tematami kampu, tj. z atmosferą, w jakiej konstruuje się jego poza, dla której technika suspensu oraz sensacjonizm, jak w melodramacie, stanowią decydujący środek do budowania własnych kreacji.

Poszukując bohatera w kampie, nie szukamy zatem postaci jednoznacznie tragicznej lub komicznej. Nie szukamy postaci jednoznacznej. Nie szukamy postaci w ogóle, to znaczy postaci jako takiej. Literatura kampfowa reprezentuje rodzaj pisania, w którym kształt bohatera

⁵⁶ Arystoteles, *Poetyka*, dz. cyt., s. 322.

⁵⁷ Por. Tamże, s. 340.

⁵⁸ Por. Susan Sontag, *Notatki o kampie*, dz. cyt., s. 318.

⁵⁹ Por. John Mercer, Martin Shingler, *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*, London 2004, s. 10.

i to, czym jest bohater oraz jak się manifestuje, nie wskazuje na konkretne sposoby jej materializacji. Zwłaszcza, że kampf literacki buduje swą pozę również w oparciu o sam tekst, pozwalając „pismu” przejmować funkcje bohatera i konstruować własne pozy, bez pośrednictwa osoby, tj. postaci „z krwi i kości”. Za bohatera kampu można więc uznać również sam tekst utworu, który określa się mianem literatury kampfowej. Ten rodzaj „bohaterstwa” przybierają m.in. utwory Ronalda Firbanaka, E. F. Bensona, Aubreya Beardsleya, Chloego Poemsa, w których za pośrednictwem języka tekst stanowi podstawę kampfowej konstrukcji pozy.

Jednym z najciekawszych i najważniejszych przykładów literackiego kampu jest napisana w 1896 roku powieści Aubreya Beardsleya pt. *Under the Hill, the Story of Venus and Tannhäuser*. Wynika to nie tylko z faktu, że powieść należy do jednego z pierwszych przykładów pisania, który, w świetle dzisiejszej teorii, uznać można za kampowy. Dzieje się tak również przez wzgląd na charakter pozy, jaka konstruuje się za sprawą bohaterów i „treści” (będącej bardziej sekwencją wrażeń niż faktów) tej książki, której właściwości i osobliwy charakter sprawiają, że mówi się o niej jako o „najbardziej kampowym dziele w kanonie [tekstów kampu]”⁶⁰.

Pomimo uznania powieści Beardsleya jednym z najwybitniejszych dzieł literackiego kampu, krytycy literatury i badacze kampu nie poświęcili mu żadnego osobnego opracowania. Również postać autora zdaje się umykać zainteresowaniu badaczy; bo choć uznawany za prekursora kampowego stylu w literaturze, Beardsley nie doczekał się jak dotąd studium, wykraczającego poza wyrywkowe i często lakoniczne wzmianki i biograficzne opisy.

Powściągliwość krytyków wobec *Under the Hill* towarzyszy powieści od samego początku. W powstałych po przedwczesnej śmierci pisarza esejach biograficznych autorstwa Roberta Rossa i Arthura Symonsa, ludzi blisko związanych z Beardsley’em, spotykamy wyłącznie zdawkowe uwagi, które przedstawiają dzieło jako „rozkoszny eksperyment w stylu literackiego rokoka”⁶¹, oraz „nową wersję, parodię (w stylu Larogue’a ale jakże odmienną, inną od wszystkich) historii Wenus i Tannhäusera”⁶². Powodem ówczesnej a także obecnej powściągliwości w komentowaniu pisarskiej twórczości Beardsley’a jest to, że w oczach krytyków Beardsley to przede wszystkim artysta grafik, kreślarz i rysownik – a nie pisarz⁶³.

Innym uzasadnieniem tej powściągliwości jest bez wątpienia charakter powieści *Under the Hill*, która przez wzgląd na śmiałe przedstawienia i treści, do 1959 roku publikowana była wyłącznie w wersji ocenzurowanej⁶⁴. *Venus and Tannhäuser*, jak brzmi alternatywny tytuł książki, to utrzymana w atmosferze sielanki, oparta na motywach

⁶⁰ Por. Gary McMahon, *Camp in Literature*, dz. cyt., s. 9. Tłum. własne.

⁶¹ Por. Robert B. Ross, *Aubrey Beardsley*, London 1909, s. 21. Tłum. własne.

⁶² Por. Arthur Symons, *Aubrey Beardsley*, London 1898, s. 9. Tłum. własne.

⁶³ Fakt, że w spuściźnie malarskiej pozostawił po sobie ponad 200 prac a w literackiej zaledwie trzy wiersze i jedną niekompletną powieść uzasadnia taki sposób patrzenia na jego twórczość. Pełny wykaz prac Beardsleya, opracowany przez Aymera Wallancea, ukazał się biografii autorstwa Roberta Rosa. Zob. *Aubrey Beardsley*, London 1909, dz. cyt., s. 59-112.

⁶⁴ Zob. Dawn B. Sova, *Literature Suppressed on Sexual Grounds*, New York 2006, s. 265.

epikurejskich, heroikomiczna wariacja na temat legendy o Wenus i Tannhäuserze, którą niemal w całości stanowią „nieustanne odniesienia do zmysłowości Wenus i jej dworu, włączywszy praktyki homoseksualne, orgie oraz perwersje takie jak bestialstwo”⁶⁵. Oskarżana o obsceniczność, powieść podzieliła los *Wenus w futrze* Sacher-Masocha (1870), stając się na długo częścią undergroundowej klasyki literatury pornograficznej⁶⁶.

Uznanie *Under the Hill* wielkim, tj. najwierniejszym dziełem literackiego kampu, roztacza przed powieścią nową perspektywę. Usytuowanie powieści Beardsleya w konkretnym obszarze (gatunku) literatury, umożliwia bowiem dokonanie jej oceny pod względem „wartości” literackiej oraz cech gatunkowych tak na tle „całej” literatury, jak i (lub przede wszystkim) na tle literatury kampu. W perspektywie tej ostatniej, *Under the Hill* jest przykładem kampowania, które dokonuje się spoza bezpośredniego doświadczenia kampu przez autora. Oznacza to, że Beardsley pisał *Under the Hill*, z pozycji, którą określić można jako wyobrażenie o pozie kampowej, pragnienie pozy kampu, czy marzenie o niej. Przyglądając się bliżej sylwetce Beardsleya trudno jednak uwierzyć, że człowiek tak powściągliwy, by nie powiedzieć: pozornie beznamienny, nosił w sobie podobne pragnienia i potrafił, w sposób absolutnie mistrzowski, realizować je za pomocą pisma.

Beardsley od dziecka zdradzał oznaki geniuszu. Choć był słabego zdrowia, jego umysłowość i intelekt rozwijały się w nieprawdopodobnym wręcz tempie i nieproporcjonalnie do wieku, równoważąc, a z czasem nawet maskując, jego fizyczną delikatność. Był dzieckiem zdystansowanym i cichym, i od wczesnego wieku zapalonym bibliofilem. Przejawiał talent malarski i wręcz obsesyjnie interesował się muzyką: „posiadał o niej rozległą wiedzę, i wypowiadał się o niej wręcz dogmatycznie”⁶⁷. Po przeprowadzce Beardsleyów do Londynu w 1883⁶⁸ Aubrey objawił się jako cudowny talent muzyczny, dając publiczne koncerty. Jego sposób bycia charakteryzował nietypowy dla dzieci pesymizm, jednak posiadał, zwłaszcza w wieku dorosłym, „niezwykły towarzyski urok”⁶⁹. Aubrey „miał coś więcej niż zwykłą mądrość i dojrzałość”⁷⁰, co uwidoczniło się w krótkiej lecz bardzo intensywnej działalności artysty.

⁶⁵ Dawn B. Sova, *Literature Suppressed on Sexual Grounds*, New York 2006, s. 265. Tł. własne.

⁶⁶ Por. Catriona MacLeod, *Introduction*, w: Leopold von Sacher-Masoch, *Venus in Furs*, przeł. [na język angielski] Joachim Neugroschel, New York 2004, s. xi.

⁶⁷ Por. Robert B. Ross, *Aubrey Beardsley*, dz. cyt., s. 11.

⁶⁸ Wcześniej Rodzina Beardsleyów mieszkała w Brighton, które jest miejscem urodzenia artysty.

⁶⁹ Robert B. Ross, *Aubrey Beardsley*, dz. cyt., s. 17. Tłum. własne.

⁷⁰ Robert B. Ross, *Aubrey Beardsley*, dz. cyt., s. 14. Tłum. własne.

Artystyczna aktywność Beardsleya to lata od 1891 do 1897. W tym okresie, zmagając się z nieustającymi nawrotami gruźlicy, pracował jakby w poczuciu uciekającego czasu.

Żył tempem, w jakim żyją ci, co umierają młodo; świadczyły o tym niepokojąca kompletność i zakres jego wiedzy, i to przeliczanie życia w godzinach, dostrzegalne u tych, co spieszą z dokończeniem swych prac przed południem, wiedząc, że nie doczekają wieczoru . . . znany jako rysownik już w wieku dwudziestu lat, znajdował czas, by w tych wypełnionych zajęciami latach, które mu jeszcze pozostały, ćwiczyć się w pisaniu prozy w sposób sobie właściwy i oryginalny jak jego malarstwo oraz w pisaniu poezji⁷¹.

Pisanie było największą ambicją Beardsleya. Wynikało to zarówno z wielkiej pasji do literatury („wydawało się, że przeczytał wszystko”⁷²) jak i z tego, że przez większość swej kariery rysownika pracował głównie dla środowisk literackich. Periodyki „The Yellow Book” i „The Savoy”, z którymi współpracował na stałe jako ilustrator, skupiały najważniejsze postaci z kręgu literatury tamtego okresu (Oscar Wilde, Max Beerbohm i inni). Sam Beardsley myślał o sobie bardziej jako o „człowieku pióra” niż jako artyście plastyku. Jak wspomina Arthur Symons, w formularzu jednej z bibliotek, do której zabrał go krytyk, Beardsley określił się właśnie jako literat⁷³.

Nosił w sobie pragnienie literackiego sukcesu. Jednak jego utwory, jakkolwiek świetne – a takie właśnie były – zdradzały niebezpieczną błyskotliwość, która podtrzymywana, mogłaby się okazać katastrofalna dla realizacji jego prawdziwego geniuszu⁷⁴.

Charakteryzowała go intelektualna próżność. Chociaż nie zdradzał oznak zarozumialstwa, cenił się wysoko i na swój sposób podziwiał⁷⁵. W tej koncentracji na sobie bywał wręcz ekscentryczny. Może dlatego na polu literackim pragnął przede wszystkim szokować. W pisaniu chodziło mu o nieustanne zaskakiwanie i przełamywanie konwencji. Chciał manipulować fabułą tak, by gorszyła, wywoływała społeczne emocje. W okolicznościach choroby, przez którą czas kurczył mu się z każdym kolejnym dniem życia, zła sława wydawała się najlepszym sposobem na zdobycie popularności. Nie wystarczało mu, że w połowie lat dziewięćdziesiątych osiemnastego wieku był jednym z najszerzej

⁷¹ Arthur Symons, *Aubrey Beardsley*, dz. cyt., s. 13. Tłum. własne.

⁷² Tamże, s. 14. Tłum. własne.

⁷³ Por. Tamże, s. 10.

⁷⁴ Robert B. Ross, *Aubrey Beardsley*, dz. cyt., s. 21. Tłum. własne.

⁷⁵ Por. Robert B. Ross, *Aubrey Beardsley*, dz. cyt., s. 41 oraz Arthur Symons, *Aubrey Beardsley*, dz. cyt., s. 14.

omawianych artystów w Anglii⁷⁶. Chciał pisać i jako pisarz zostać zapamiętany przez potomnych.

Jak wielu artystów, którzy sporo myślą o popularności, nosił w sobie głęboką pogardę dla publiki. Ale pragnienie by skłonić ją do podziwu, a w konsekwencji do podziwiania rzeczy niewłaściwych, tak by nie wiedzieli nawet, dlaczego je podziwiają, popchnęło go do popełnienia kilku figlarnych pociągnięć piórem. Po części miał trochę racji, ale też trochę się mylił. Był jednak bezkrytyczny. A być bezkrytycznym to mieć trochę racji i trochę się mylić. Pragnienie tego, by *épater le bourgeois* jest naturalne i nie musi poza wszelką wątpliwość sprowadzać nikogo na złą drogę.⁷⁷

Emancypacyjne, by nie powiedzieć obrazoburcze tendencje literatury Beardsleya, pozostają w sprzeczności z jego *manner of conduct*. Beardsley był człowiekiem bardzo religijnym. Choć nie zdradzał objawów dewocji, wydawał się mocno zaangażowany w sprawy duchowe. Po części wynikało to z tendencji epoki: wielu artystów końca epoki wiktoriańskiej wyrażało zainteresowanie dogmatami i praktykami wiary, zwłaszcza katolicyzmu. Beardsley, podobnie jak inni artyści, m.in. Oscar Wilde, przeszedł na wiarę katolicką, przyjmując chrzest na krótko przed śmiercią. Aż trudno uwierzyć, że niemal dokładnie w tym samym czasie powstawała powieść *Under the Hill*. Beardsley był jednak pełen sprzeczności. Z jednej strony przeintelektualizowany, wyniosły, sarkastyczny, kpiący i jakby beztroski, z drugiej opanowany, uduchowiony, wręcz mistyczny. Podobnie sprzeczne były jego talent i podejście do sztuki; „mając moc kreowania piękna, które powinno być samym, czystym pięknem, zbaczał, aż nazbyt często, zwracając się w kierunku niższego rodzaju piękna, które jest zaledwie pięknem techniki, które kompozycyjnie jest jednak pozbawione znaczenia, trywialne lub groteskowe”⁷⁸. Pod tym względem doskonale oddawał artystyczne dążenia okresu przełomu wieków, który „zamiast poszukiwać czystego piękna, powagi i egocentryzmu czystej sztuki, wybierał, entuzjastycznie i zaczepnie, piękno najmniej oczywiste, najmniej autentyczne; najbliższe brzydocie w jej grotesce, najbliższe trywialności w swego rodzaju eleganckiej delikatności, najbliższe brutalności i widowiskowym defektem”⁷⁹.

Beardsley cały był jak *fin de siècle*. Skupiał w sobie emocje wyrażające pewną krańcowość, ostateczność, ale zarazem dziecięcy wręcz entuzjizm w oczekiwaniu na niewiadome, skrywany za maską dystansu, smutku i drwiny. Był jak dziecinny Pierrot

⁷⁶ Zob. E. T. Raymond, *Portraits of the Nineties*, Freeport, N. Y. 1970, s. 195.

⁷⁷ Arthur Symons, *Aubrey Beardsley*, dz. cyt., s. 17.

⁷⁸ Tamże, s. 17. Tłum. własne.

⁷⁹ Tamże, s. 18. Tłum. własne.

z wiersza Paula Verlaine'a: „poetą skrzywionym”, „karykaturą prostoty”⁸⁰. Choć wydawało się, że nie wierzy w możliwość zaspokojenia pasji, nieustannie tej możliwości poszukiwał. W przeciwieństwie do wielu dekadentów oraz wbrew temu, co o nim pisano, starał się budować „współczesne raje”⁸¹. Wyrazem tego jest *Under the Hill*, w której Beardsley zmaterializował wszystkie rządzące nim sprzeczności, i w oparciu o którą zbudował swój literacki kampu.

Beardsleyowska powieść miłosna, będąca wariacją na temat legendy o przybyciu Tannhäusera pod *Venusberg*, który w drodze do Rzymu pozostaje na górze Wenus, by „czcić” postać bogini, to zbiór fabularnie luźnych i, pozostających bez znaczenia dla kierunku opowieści, opisów emocji, plenerów oraz wyglądu bohaterów. Chociaż fabuła książki opiera się na pewnej sekwencji wydarzeń, całość powieści na tle fantastycznych opisów stanowi „jeden wielki nonsens, gdyż tak właśnie została pomyślana”⁸². Ponieważ ze względu na przedwczesną śmierć Beardsley nie ukończył powieści (pozostawia ona czytelnika w momencie, gdy „sala jadalna u De La Pinego była piękniejsza niż zwykle”⁸³), nie wiemy czy, jak w oryginalnej legendzie, Tannhäuser kontynuuje później swoją wędrówkę do stolicy apostolskiej, by u samego Papieża domagać się absencji. Z powstałego w 1959 roku zakończenia powieści wiadomo, że Chevalier Tannhäuser dopełnia swej pielgrzymki i bez rozgrzeszenia, jak w legendzie, powraca na górę Wenus. Jednak uzupełnienie historii Beardsleya zaproponowane przez Johna Glasco psuje niedorzeczną atmosferę zawieszenia, niszcząc tym samym efekt kampu. To właśnie brak konkluzji sprawia, że oryginał jest tak zachwycająco pozbawiony sensu i równie zachwycająco kampu.

W utworze kampu fabuła jest bez znaczenia, i powieść *Under the Hill* jest tego doskonałą ilustracją. Kampu koncentruje się na tworzeniu kreacji. Powieść Beardsleya cała opiera się na precyzyjnym doborze scenerii i światów, w których wydarzenia takie jak posiłki, sen czy toalety, stanowią jedynie pretekst do dalszego rozbudowywania póż bohaterów i tworzenia odpowiedniej przestrzeni dla konstruowania ról postaci. Widać to już od pierwszego fragmentu powieści, który opisuje moment przybycia Tannhäusera pod górę Wenus, będącym momentem, w którym rozpoczyna się i określa swój kształt poza bohatera.

⁸⁰ Por. Paul Verlaine, *Pierrot* w: *One Hundred and One Poems by Paul Verlaine*, przeł. [na j. angielski] Norman R. Shapiro, Chicago 1999, s. 122, oraz Arthur Symons, *Aubrey Beardsley*, dz. cyt., s. 20.

⁸¹ Por. Tamże, s. 26.

⁸² Arthur Symons, *The Art of Aubrey Beardsley*, New York 1925. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2012-01-22]: <http://ebooks.adelaide.edu.au/b/beardsley/aubrey/art/complete.html>. Tłum. własne.

⁸³ Aubrey Beardsley, John Glasco, *Under the Hill*, New York 1959, s. 80. Tłum. własne.

Chevalier Tannhäuser, zsunąwszy się z konia, stał przez chwilę niepewnie pod cienistą bramą tajemniczego Wzgórza, nękany dotkliwą obawą, że całodniowa podróż okrutnie naruszyła wyrafinowaną subtelność jego stroju. Jego dłoń, smukła i pełna wdzięku, jak u Markiza du Deffand na płótnach Carmontelle'a, nerwowo dotykała złotych włosów, które spadały na jego ramiona niczym spowita zgrabnymi lokami peruka, a palce przesuwwały się w kolejne miejsca precyzyjnej toalety, usiłując poskromić sporadyczne oznaki buntu w fularze i krezie . . . Miejsce, w którym stał, sennie falowało dziwnymi odmianami kwiatów, ciężkich od woni, kapiących zapachem oraz posępnymi, nieznanymi ziołami, jakich nie znajdzie się u Mentzeliusa. Ogromne mole, o skrzydłach tak bogatych jakby wyhodowanych dzięki ucztom na arrasach i królewskich szatach, spały na filarach po obu stronach bramy, a ich oczy nieprzerwanie otwarte, płonęły i rozdzierały się pod siatką żył. Filary wykute były w jakimś jasnym kamieniu i wznosiły się jak peany ku chwale przyjemności, od szczytu po nasadę, rzeźbione w miłosne obrazy, zdradzając tak zmyślną inwencję i tak ciekawą wiedzę, że Tannhäuser poświęcił więcej niż chwilę, aby dobrze je ocenić. Przewyższały wszystko, co udało się kiedykolwiek przedstawić Japonii w jej *maisons vertes*⁸⁴ oraz wszystko, co namalowano w chłodnych łaźniach Kardynała La Motte⁸⁵, prześcigając nawet zdumiewające ilustracje do *Nursery Numbers* Jonesa.

„Ładny portrecik,” mruknął Chevalier, poprawiając wstęgę . . .

„Pragnąłbym jednak, na Boga, stanąć przed jakimś zwierciadłem, nim dokonam oficjalnej prezentacji”⁸⁶.

Powieść Beardsleya jest konsekwentną próbą budowania pozy doskonałej. Beardsley pisał swe dzieło tak, jakby nigdy nie zamierzał go skończyć: „z bezwzględną i pełną delikatności precyzją”⁸⁷. Zdaniem Symonsa, Beardsley tworzył literaturę w ten sam sposób, w jaki tworzył swoje grafiki. Jednak malowane przez niego scenerie literackie przekraczają znacznie wygląd/efekt jego prac plastycznych. Pisarstwo Beardsleya to niekończące się ceremonie obrazów; zamiast pojedynczych ujęć otrzymujemy w nich sekwencje przedstawień, które krok po kroku konstruuja pojedynczą scenę, tworząc przestrzeń dla rodzących i wciąż zmieniającym się w nich póź. Dobrym przykładem tak przejawiającego się stylu Beardsleya jest fragment opisujący toaletę Wenus, będący jednocześnie ilustracją suspense, z jakim mamy do czynienia w narracji kampowej:

Przed toaletką, która wznosiła się jak ołtarz w Notre Dame des Victoires, siedziała Wenus w kusym szlafrocisku w odcieniach czerni i heliotropu. Cosmé, jej fryzjer, subtelnie pracował przy jej pachnących

⁸⁴ Prawdopodobnie nawiązanie do japońskiego stylu malarstwa i drzeworytu epoki Edo (1600-1867) – Ukiyo-e, odzwierciedlających życie w dzielnicach „rozrywki” największych miast Japonii.

⁸⁵ Prawdopodobnie chodzi o Księcia Louisa René Édouarda de Rohan, znanego również jako Kardynał de Rohan.

⁸⁶ Por. Aubrey Beardsley, John Glasco, *Under the Hill*, dz. cyt., ss. 21, 22 i 23. Tłum. własne.

⁸⁷ Arthur Symons, *The Art of Aubrey Beardsley*, dz. cyt. Tłum. własne.

włosach i przy pomocy małych srebrnych szczypiec, ciepłych od liżnięć płomieni, związał zmyślnie i inteligentne loczki, które opadały na jej czoło i brwi, lekko niczym oddech, gromadząc się w kosmyki także przy jej szyi. Jej ulubione dziewczęta Pappelarde, Blanchemains i Loryene, czekały gotowe z perfumami i pudrem w delikatnych flakonach i kruchych kasoletach, trzymając także porcelanowe słoje pełne uroczych pomadach, mieszanych przez Châtelaine dla policzków i ust, co pobladły w katuszach zesłania. Jej trzech najmilszy chłopcy, Claude, Clair i Sarrasine stali z uwielbieniem trzymając selwę, wachlarz i chustkę. Millamant unosił tacę lekkich pantofli, Minette miękkie rękawiczki, La Popelinière – ochmistrzyni sukien – stała już gotowa z sukienką w kolorach żółci i bieli, La Zambinella niosła klejnoty, Florizel kwiaty, Amadour pudełko spinek, a Vadius pudełko słodczy. Jej gołębice, zawsze obecne, spacerowały po podłodze wyłożonej zacnymi malowidłami Jeana Baptiste’a Dorata, a karły i inne nieznane stworzenia siedziały wywieszając języki, szczypiąc się i zachowując nad wyraz dziwnie. Czasem Wenus rzucała im drobne skryte uśmiechy . . . Mówiono też o nowoprzybyłym Tannhäuserze. Wenus jeszcze go nie widziała, więc zapytywała o niego, a jej zapytania były zwięzłe i trafne. . . . Tannhäuser [natomiast] zażywał kąpeli i robił korzystne wrażenie. . . . Wenus wyslizgnęła się z szlafrocza i stanęła przed lustrem zwiewnie niczym trzepoczące fałbany. Była wspaniale wysoka i smukła. Jej ramiona i szyja były cudownie zarysowane, a małe złośliwe piersi pełne były irytującego uroku, który trudno zrozumieć i którym trudno się zadowolić. Jej ramiona i ręce były swobodne, lecz delikatnie podkreślone, a nogi bosko długie. . . . Pani Marsuple [guwernantka i dama do towarzystw – przyp. A. M.], rozczuliła się nad tą uroczą małą postacią i naznaczała jej ramiona pocałunkami.

„Kochany Języczku, zachowuj się”, upomniała ją Wenus, po czym wezwała Millamant, by ta przyniosła jej buty. Taca przepełniała się od najróżniejszych i najbardziej wyszukanych pantofli . . . Jednak Wenus, nie mogąc znaleźć nic odpowiedniego, poprosiła o wykluczoną uprzednio parę krwistoczerwonych krepowych trzewików, drapowanych perłami. Wyglądały wspaniale na tle jej białych pończoch. Kiedy odnoszono tacę z pozostałymi butami, kapryśny Florizel porwał, jak to miał w zwyczaju, jeden z nich i nałożywszy go sobie na członek, wykonywał pożądane ruchy . . . W międzyczasie Pranzmungel ogłosił, że kolacja gotowa i odbędzie się na piątym tarasie. „Ach!”, westchnęła Wenus, „umieram z głodu!”⁸⁸.

Beardsley konstruuje swoją narrację w oparciu o przeniesienie elementów fabuły z wydarzeń na postać. W narracji Beardsleya, bohater stanowi podstawę dla rozwoju okoliczności i ciągu wydarzeń, w których szczegół rządzi ogółem, detal rządzi rzeczywistością, a drobiazg kształtuje wygląd świata. Dynamika tej narracji opiera się dodatkowo na naprzemiennym przechodzeniu od trywialności do wulgarności, od neutralności do perwersji. Zanurzony w niewinnym opisie czytelnik, nie spostrzega się nawet, gdy spokój fabuły zostaje zmaćniony przez ordynarną uwagę, czynność lub dialog.

⁸⁸ Por. Aubrey Beardsley, John Glasco, *Under the Hill*, dz. cyt., s. 27-30. Tłum. własne.

Tak jak nie spostrzega, gdy wszystko powraca do stanu błażej monotonii, co jest zarówno bardzo efektowne, jak i bardzo kampowe.

Beardsley chciał nieustannie szokować swego czytelnika. Pisał tak, by czytelnik nie do końca wiedział z czym właściwie ma do czynienia. W przeciwieństwie do dzieł Masocha czy markiza de Sade, które od początku „komunikują” swoje intencje, książka Beardsley’a prowadzi nieustanną grę z czytelnikiem, w której ten stale weryfikuje charakter i rodzaj przedstawionej mu historii.

Tym, co szczególnie uderza w *Under the Hill*, jest wspomniana już wcześniej sporadyczna wulgarność, która w sposób drastyczny, by nie powiedzieć okrutny, burzy idylliczny kształt opisów i wątków powieści. Do jednych z najbardziej „gorszących”, a zarazem jednej z najbardziej zabawnych scen, należy ta, w której Wenus „bawi się” ze swym jednorożcem. Beardsley po mistrzowsku zaskakuje w niej konstrukcją narracji, zwodząc rozległym opisem miejsca, jakie zamieszkuje ulubieniec królowej, by między wyglądem legowiska a wspaniałością wybiegu, opowiedzieć mimochodem jak szczęśliwe zwierzę, „dotyka końcem jęzora piersi królowej”, i jak pobudzone jej kobiecym zapachem, „kładzie się na boku, i przymknąwszy oczy, gwałtownie uderza w brzuch oznaką swej męskości”⁸⁹, by dobra pani „kilkoma wprawnymi ruchami” mogła ucieszyć swojego pupila⁹⁰.

Gdyby powieść Beardsleya była jednoznacznie i w sposób zamierzony pornograficzna, podobne fragmenty, opisujące również zbiorowe orgie i akty homoerotyczne, mogłyby budzić niesmak czy obrzydzenie. Ponieważ jednak powieść stanowi rodzaj fantazji, o czym przekonują czytelnika styl książki, opisy postaci, ich wygląd, sposób wypowiedzi oraz utrzymany w niej żartobliwy, wręcz kpiący ton, napięcie oraz możliwa idiosynkrazja zostają rozładowane. Służą temu rozbudowane, pełne afektacji opisy, francuskie słowa (*chevelure* zamiast *włosy*, *pantoufles* zamiast *pantofle*), oraz cała językowa i narracyjna struktura, która zmienia wszystko w zabawę⁹¹. Zdaniem Arthura Symonsa cała Beardsleyowska koncepcja pisania „była rodzajem gry ze słowami; przestarzałą grą w osobliwe wyrazy (nazwy)”⁹².

Nadrzędną konwencją książki Beardsleya jest gra, a właściwie, gra w grze, innymi słowy – gra podwójna. Powieść stanowi rodzaj *meta-pozy*, ponieważ opisując rozmaite rodzaje póż i form ich tworzenia, sama jest pozą, którą konstruuje i rekonstruuje rozmaite stylizacje. W ten sposób, *Under the Hill* spełnia najbardziej ogólny warunek kampu, jakim jest „osiągnięcie” *nadmiaru więcej*.

⁸⁹ Por. Aubrey Beardsley, *Under the Hill*, dz. cyt., s. 68.

⁹⁰ Por. Tamże.

⁹¹ Por. Arthur Symons, *The Art of Aubrey Beardsley*, dz. cyt.

⁹² Tamże. Tłum. własne.

Powieść Beardsleya odpowiada wszystkim najbardziej istotnym założeniom kampu. Przede wszystkim traktuje o budowaniu ról i form, w których aspekt performatywny góruje nad aspektem estetycznym. W wyniku tego, otrzymujemy pozy służące przełamywaniu konwencjonalnego rozumienia zjawisk. Czynności zmieniają swoje funkcje, jak choćby w scenach posiłków, które nie służą zaspokojeniu głodu, ale są pretekstem do zachowań „odmiennych”, które zwyczajowo z posiłkami nie mają nic wspólnego. Zdarzenia i ich okoliczności podlegają wieloznacznej stylizacji. Zmieniają kontekst, tracą „właściwe” znaczenia. Stąd, parafrazując Sontag, nie kolacja, lecz „kolacja”, nie deser, lecz „deser”.

Książka spełnia również kampowe zasady fantastyczności, budując rzeczywistość z jednej strony niemożliwą, z drugiej zaś wielce prawdopodobną. Jej sceneria i postaci są odrealnione, ale nie nierealne. Choć świat w niej przedstawiony jest zbyt fantastyczny, by być prawdziwy, osadza się w dających się, chociażby częściowo, zidentyfikować miejscach.

Badacze literatury określają *Under the Hill* na różne sposoby; widzą w nim „fragment niezrealizowanego i nieplanowanego romansu”⁹³, utwór „przemysłnie perwersyjny, pełen fantastycznych detali, nieprawdopodobnych i niemożliwych rzeczy”⁹⁴, „pieczołowicie wypracowaną, literacką obrazę moralności. . . pozbawioną logiki, sensu”⁹⁵. Z całą pewnością powieść Beardsleya stanowi jeden z najznakomitszych i najbardziej totalnych literackich konstrukcji pozy, i to pozy jak najbardziej kampowej. Beardsley to prawdziwy prekursor kampowości. To również prekursor konstruowania późniejszych kampowych za pomocą tekstu. W życiu prywatnym (a także publicznym) powściągliwy, schludny, opanowany, w sferze pracy literackiej Beardsley obsesyjnie dążył do zbudowania światów i bohaterów, którzy odzwierciedlałyby jego ukryte, najbardziej wewnętrzne pasje lub jego wizję rzeczywistości. Namiastką wyglądu tej rzeczywistości były malarskie dzieła Beardsleya. Pełnią – niedokończona powieść.

Under the Hill zawiera większość elementów właściwych kampowej kreacji. Jak pisze McMahon, książka i jej postaci koncentrują w sobie niemal wszystkie środki kampowej pozy i kampowych efektów:

⁹³ Arthur Symons, *The Art of Aubrey Beardsley*, dz. cyt. Tłum. własne.

⁹⁴ John Glassco, *Introduction*, w: *Under the Hill*, dz. cyt., s. 9. Tłum. własne.

⁹⁵ Tak pisał o powieści Beardsleya Haldane MacFall w swojej książce pt. *Aubrey Beardsley*. Cyt. za John Glassco, *Introduction*, dz. cyt., s. 10. Tłum. własne.

ennui i narcyzm bohatera; fetyszystyczne przywiązanie do mody; słabość do kultury francuskiej; zmysłową dekadencję („wyborną” i „wyśmienitą”); dekadencję zdobienia („konsumowaną na gobelinach”), powściągliwe gesty (. . . „lekkie jak oddech”) . . . aliterację i kwiecistą metaforę.⁹⁶

Zanurzone w wymyślną perwersję, tracą dekadenczną wartość i skłonność do filozofowania o misji sztuki i zmysłowych poszukiwaniach, zbliżając się do pozbawionego celowości i morału kampu.

Przełamanie dekadenczkich i estetycznych środków, wątków i stylizacji powieści to, jak się zdaje, bardzo świadomy gest ze strony Beardsleya. Odchodził on w ten sposób od tendencji własnej epoki, prowadząc swoją powieść w innych kierunkach, zwłaszcza na poziomie konstrukcji bohatera, oddzielając świat własnej powieści od świata „zewnątrznego”. Doskonałym tego przykładem jest fragment opisujący przybycie do doliny Wenus „gości z miasta”: „dandysów i eleganckich kobiet”, stanowiących „najznakomitsze i najbardziej bezczelne towarzystwo, jakie można sobie wyobrazić”, które w całości jednak „wyglądało jak wytworny chór”. Goście ci, „zmęczeni uciechami, znużeni marnymi przyjemnościami, jakie oferuje cywilizowany świat”, przybyli „do tej arkadyjskiej doliny w nadziei, że gwałcąc naiwność jakiegoś pastuszka lub satyra doświadczą nowego *frisson*”⁹⁷.

Beardsley nie lubił nowoczesnych i cywilizacyjnych tendencji swojej epoki. Sam przesadnie kulturalny, w sposób niezrównany wskazywał na szkodę, jaką niesie z sobą cywilizacja – tak w znaczeniu postępu i nowoczesności życia, jak i wypracowywania osobistej ogłady i przyzwoitości. Z perfidną i „pozbawioną wyrzutów sumienia prawdą” portretował „pewne typy nowoczesnych mężczyzn i kobiet”⁹⁸. Jego opisy nie są pozbawione kpiny i pogardy. Widać to, kiedy prezentuje w powieści wytworne towarzystwo z miasta, którego opanowanie i sztuczna dostojność wydają się niedorzeczne na tle zachowań postaci ze świty Wenus. Zestawiając zimnych dandysów z nieokrzesanymi mieszkańcami dworu Wenus (w tym również i Tannhäusera), których „rozmowy były pełne afektacji i osobistych uwag”, „głosy rozmówców z każdą chwilą bardziej zniekształcone i niewyraźne”, a „brzydkie zdania wspomagały jeszcze gorsze gesty”⁹⁹, Beardsley oddziela ich od dandysów, wskazując tym samym na dwie różne konstrukcje pozy. Pierwszą, dandysowską, charakteryzuje „poczucie beznamiętnej deprawacji . . . jak gdyby skandal był rutyną, a nawet świętym

⁹⁶ Gary McMahon, *Camp in Literature*, dz. cyt., s. 33.

⁹⁷ Zob. Aubrey Beardsley, John Glassco, *Under the Hill*, dz. cyt., s. 46. Tłum. własne.

⁹⁸ Por. E. T. Raymond, *Portraits of the Nineties*, dz. cyt., s. 196. Tłum. własne.

⁹⁹ Zob. Aubrey Beardsley, John Glassco, *Under the Hill*, dz. cyt., s. 41. Tłum. własne.

społecznym rytuałem”¹⁰⁰; drugą, którą my nazywamy kampową, cieszy oraz pociąga trywialna, pełna ironii i gry przyjemność bez granic i znaczenia, możliwa jedynie na obrzeżach rzeczywistości, poza terytorium cywilizowanego świata – na pograniczach *realnego*.

Nie można zgodzić się z Symonsem, że Beardsley pisał „bez pasji”, z zimną, „lodowatą wręcz sztucnością”¹⁰¹. Beardsley malował z kaligraficzną precyzją, pisał natomiast niezwykle namiętnie, wręcz kobieco. *Under the Hill*, w całej swojej bezsensowności fabuły i koncentracji na słowach, to opowiadanie pieszczotliwa i słodka. Jej postaci, „olśniewające i uwodzicielskie”¹⁰², pełne afektacji i zamasztych gestów, są wytworem niewinnej i nieszkodliwej groteski. Ich imiona: Marisca, Roseola, Astarte, Bassalissa czy Lysistrata, wskazują na wielką fantazję, porażając „eklezyjastyczną metaforą”¹⁰³. Jest to historia, której kampowy charakter „popelnia występki łamiąc zakłęcie realizmu oraz wiarę w [czytaną] opowieść”, gdzie wiarygodne konteksty poddane są świętokradztwu, a „chwila kwitnie”¹⁰⁴.

Pisarski styl Beardsleya, który bez wątpienia uznać można za prekursorski dla literackiego kampu, w sposób znaczący wyznaczył kształt i konwencję utworów, które dziś nazywamy literaturą kampową. Widać to w powieściach Ronalda Firbanka – pisarza, którego utwory to prawdziwe arcydzieła kampu. „[Jego] styl krytycy określają jako *barokowy* lub *rokoko*”, pisze McMahon. „Barokowy [ponieważ jest] niefrasobliwie zdobny, a rokoko – bo cechuje go wyuzdany i nonszalancki brak poszanowania dla struktury i spójności [utworu]”¹⁰⁵. Widać to również u Juana Goytisolo, zwłaszcza w jego pornograficznych upodobaniach¹⁰⁶. Poza licznymi oznakami kampowania, jakie znaleźć można w *Under the Hill* i jego bohaterach, najważniejszą zasługą książki Beardsleya jest wyznaczenie/określenie charakteru kampowości dla literatury i praktyki kampu w ogóle. Obok właściwych dla kampu elementów konstruowania póż i ról, zachowań i praktyk, *Under the Hill* pokazuje przede wszystkim, że kampf to „zachwywanie się łatwością, z jaką baśnie i bajki potrafią zwykłe kuchenne obowiązki przemienić w baśń o Kopciuszku”¹⁰⁷.

¹⁰⁰ Por. E. T. Raymond, *Portraits of the Nineties*, dz. cyt., s. 197. Tłum. własne.

¹⁰¹ Zob. Arthur Symons, *The Art of Aubrey Beardsley*, dz. cyt.

¹⁰² Aubrey Beardsley, John Glassco, *Under the Hill*, dz. cyt., s. 31. Tłum. własne.

¹⁰³ Por. Gary McMahon, *Camp in Literature*, dz. cyt., s. 26.

¹⁰⁴ Por. Tamże, ss. 79 i 146. Tłum. własne.

¹⁰⁵ Por. Tamże, s. 147. Tłum. własne.

¹⁰⁶ Por. Tamże, s. 227.

¹⁰⁷ Por. Tamże, s. 64. Tłum. własne.

W literaturze, a szczególnie w poezji, nierzadko zdarza się, że pisarz zawłaszcza utwór, stając się jego podmiotem, przedmiotem, tematem, a nawet scenerią. Nieczęsto jednak mamy do czynienia z sytuacją, w której autor do tego stopnia zdominuje swą twórczość, że czyni zeń styl, cel i środek autoprezentacji. Tak jest w przypadku Chloego Poemsa, który poza tym, że tworzy poezję, jest również jej tematem, stylizacją, wizją, celem, podmiotem, problematyką i środkiem wyrazu, a nade wszystko jej personifikacją: „Chloe Poems, kobieta w ciele mężczyzny, supersobowość i coś na kształt Muzy. Ów środek transformacji tak bardzo przemienia kamp, że ten zdumiewa się własnym odbiciem, jaki tworzy mu epoka dwudziestego pierwszego wieku”¹⁰⁸.

Postać i twórczość Chloe Poemsa są ciekawe z wielu względów. Po pierwsze, będąc twórcą kampowym, Poems sam stanowi rodzaj kamp-u/a. Po drugie, jego działalność pisarska to przede wszystkim poezja, co czyni go jedynym jak dotąd zidentyfikowanym przedstawicielem kampu lirycznego. Po trzecie, jako twórca współczesny, a zarazem, ponowoczesny, stanowi swego rodzaju obraz i wykładnię dla kampu w dobie (późnego) postmodernizmu.

Mówi o sobie „gejowski-socjalistyczny-transwestycki poeta”¹⁰⁹:

Jestem Chloe Poems i jestem poetą. Jestem szczęśliwy, że mogę powiedzieć „poeta”, ponieważ nie czuję, bym musiał podkreślać „transwestytę”. Jednak niektórzy z was chcieliby, bym to podkreślił . . . Więc dobrze. Jestem Chloe Poems i jestem transwestytą. Gejowskim transwestytą. Gejowskim socjalistycznym transwestytą. Gejowskim, socjalistycznym, transwestyckim poetą. To najtrafniej mnie określa¹¹⁰.

W takich lub podobnych słowach rozpoczyna każdy swój tomik. W ten lub podobny sposób otwiera każdy występ, gdyż podstawowym środkiem przekazu twórczości Chloego Poemsa jest spektakl. Na tym też opiera się jego kampowy charakter – na powrocie do oralnej tradycji (dwuznaczność określenia nie jest przypadkowa), która „wnosząc do literatury teatralną

¹⁰⁸ Gary McMahon, *Camp in Literature*, dz. cyt., s. 239.

¹⁰⁹ Por. Gary McMahon, *Foreword*, w: Chloe Poems, *Adult Entertainment*, Glasshoughton 2002, s. 9. Tłum. własne.

¹¹⁰ Chloe Poems, komentarz od autora w zbiorze pt.: *Universal Rentboy*, Manchester 2000, s. 6. Tłum. własne.

tradycję starszą niż sama literatura”¹¹¹, odwołuje się do pierwotnej techniki poetyckiej, poprzedzającej wielowiekową, i w pewnym sensie ograniczającą, tradycję pisma. Oto jak Gary McMahon opisuje jeden z jego recitali:

Światła gasną, luźna muzyczka przycicha a kabaretowe stoliki falują w ciemności, ponieważ coś więcej niż występ wyłania się w świetle reflektora. Wygląda jak klaun w klasztorze . . . Tak bezsprzecznie męski i tak jednoznacznie kobiecy, pełen błazeństwa i furii, święty i świętokradczy, dziecinny lecz zahartowany doświadczeniami życia. Archetypiczne dziedzictwo Szekspirowskich trefnisiów, Rabelaisowskiego karnawału i liverpoolskiego żartu, utkanych w kraciatą szatę . . . w technicolorze. Wyplata [swą] przasną filozofię . . ., radośnie igrając z kontrowersją i zagadując krzykaczy, tworzy wspólnotę ze swą publicznością. Ten skończony egoista i bezinteresowny próżniak zachęci cię do tego byś był najlepszą wersją siebie, w czasie gdy on ryzykuje swą sztukę, aby wytworzyć przestrzeń, która pozwoli posuwać granice i jebać konsekwencje . . . Panie i Panowie, prosto z Liverpoolu, przez Gallifrey, kraciasto-bawełniana diva, radykalne przegięcie programu, cioteczka dramacik i praciotka (anty) establishmentu, Chloe Poems¹¹².

Niewiele wiadomo o jego niesceniczej osobie, zwłaszcza, że do 2009 roku funkcjonował „publicznie” wyłącznie pod przykryciem swego „kosmetycznego ego”. Wiadomo, że nazywa się Gerry Potter, i że od dziecka, jako „zniewieściały chłopiec wyklęty z patriarchy, wagarował szukając nauki w młodzieżowym teatrze w Liverpoolu”¹¹³. Jego spektakle i wystąpienia działają porażająco, a siła perswazji zaklina tłumy.

Chloe Poems to prawdziwy czarnoksiężnik. I nie jest to wyłącznie konsekwencja skojarzenia nazwisk, wszak inny czarodziejski Potter znany jest już literaturze. Wynika to raczej ze sposobu, w jaki Poems konstruuje rzeczywistość oraz świat, który stworzył. Poems to czarnoksiężnik z krainy *Kamp* – twórca kampowego *universum*, które pociąga i jednocześnie przeraża. Jak czarnoksiężnik z powieści Bauma, Poems jest zagadką, obietnicą, programem naprawy i antidotum na szarżynę życia.

Poetyckie recitale Chloego Poemsa to „wydarzenia” podobne do tych, które proponował Quentin Crisp. Jest w nich element literacki, jest komentarz na temat sytuacji współczesnej, jest rada od serca, jest gest sympatii i szacunku dla publiczności. Tym, czego brak, jest właściwa Crispowi elegancja, towarzysząca mu nawet, gdy mówił o rzeczach wulgarnych. Słuchając komentarzy i poezji Poemsa widać, że, jak sam to ujmuje, „nie wierzy w religijnych

¹¹¹ Gary McMahon, *Camp in Literature*, dz. cyt., s. 239. Tłum. własne.

¹¹² Por. Gary McMahon, *Foreword*, dz. cyt., s. 9. Tłum. własne.

¹¹³ Gary McMahon, *Camp in Literature*, dz. cyt., s. 239. Tłum. własne.

Wiktorian, ani w zbiorową wizję dobra i zła”. Da się natomiast poznać, że „wierzy, iż Margaret Thatcher jest najwyższym wcieleniem diabła” oraz w to, że „gdyby była drag kingiem, ubierałaby się jak Tony Blair”¹¹⁴.

Poezja Chloego Poemsa pełna jest podobnych aktów wiary oraz atmosfery szaleństwa, jaka im towarzyszy. Literacki kampu Poemsa to ideologiczny manifest ubrany w pozory niedorzeczności. Podsycane wulgarnym językiem poglądy i obrazy społecznego życia, jakie zawiera Poems w swojej poezji, nie wszczynają rewolucji chyba tylko dlatego, że konwencja parodii, w jakiej podawane są te przekonania (sprawdzonym kampuowym sposobem) sprawia, że odbiera się je jako nic nieznaczące mrzonki, fantazje lub żartobliwe przejawy buntu.

Poezja Poemsa jest jak on sam: gejowski, socjalistyczny i transwestycki. Niektóre z jego wierszy są również bardzo polityczne. Jednak twórczości Poemsa nie da się jednoznacznie zaliczyć do nurtu kampu politycznego, kampu ideologicznego, ponieważ nie zawsze staje ona po stronie kampu i jego wizerunku – zwłaszcza tego, jaki wypracowała kultura popularna.

Jednym z głównych motywów twórczości Poemsa jest problem dotyczący aktualnego znaczenia i wizerunku osób homoseksualnych. Poems rozważa go w kontekście własnej kampuowej pozy oraz wizerunków gejów w świadomości społecznej i kulturze. Sposób ujęcia tego problemu dobrze oddaje wiersz ze zbioru *How to Be a Better Gay*, pt. *Czym jest to coś, co zwie się Gejem*¹¹⁵.

Czym jest to coś, co zwie się Gejem?
Sądziłem że idzie o życie, o miłość, przygodę,
Tak oryginalne, że wyprzedzają
Ostatnią miejską, uliczną modę,
Że to coś więcej niż biz-propozycja,
Że pełna chwały to opozycja,
Że wśród szkarady szarej socjety,
Geje to gama barw,
Większa niż tęczy całej sekrety,
Że doświadczeniem naszym był college,
Życie, uniwersytety.
Sądziłem, że to, co zwie się Gejem

¹¹⁴ Por. Chloe Poems, *Adult Entertainment*, dz. cyt., ss. 13 i 14. Tłum. własne.

¹¹⁵ Por. Chloe Poems, *What Is This Thing Called Gay?* Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2006-10-14]: <http://www.youtube.com/watch?v=LTzhh7KAtdw>. Tytuł wiersza Poemsa jest najprawdopodobniej nawiązaniem do tytułu piosenki autorstwa Cole Portera *What Is This Thing Called Love?*.

*To bojownicy na rzecz variety,
Co transparentem się w oczy śmieje
Z dłonią na broni
Goni i goni
Aż się w Ziemi Obiecanej schroni¹¹⁶*

Poezja Poemsa w przeważającej mierze koncentruje się na problemie rozumienia *odmienności* (głównie w kontekście homoseksualizmu), oraz jej promocji w procesie społecznej asymilacji. Poems zauważa, że formy funkcjonowania gejów, które są wyrazem kultury odmienności, jak *kamp*, przemijają na rzecz prawdziwej i brutalnej polityki równouprawnienia. Zauważa również, że bycie gejem oznacza konieczność dopasowania się do obowiązującego współcześnie modelu gejostwa. W wywiadzie dla „Designer Magazine”, Poems nazywa niektóre współczesne formy walki z homofobią nowymi odmianami faszyzmu i rasizmu.

Środowiska gejowskie to faszyzm!!! Oczywiście popieram całą ideę mniejszości represjonowanej, sam jestem mniejszością represjonowaną, ale zdarza się, że represjonowana mniejszość chowa się za własnym faszyzmem . . . a środowiska gejowskie są w tym doskonałe. Z jednej strony mówią, że jesteśmy mniejszością represjonowaną, z drugiej represjonują każdego, kto nie mieści się w ich stereotypie. A ponieważ sami uważają się za represjonowanych, nie uważają za złe, gdy represjonują innych¹¹⁷.

Poems literacko komentuje to w wierszu pt.: *Ulica Banalna*, który ironicznie, a może i nostalgicznie, nawiązuje do znanej amerykańskiej piosenki *Where have all the flowers gone?*, znanej pod polskim tytułem *Gdzie są chłopcy z tamtych lat*.

*Gdzie są cioty z tamtych lat?
Te sprzed laty...
Wraz z naszymi poglądami
I spojrzeniem
Możemy zawierać małżeństwa
Posiadać przedmieścia
I kredytowe więzienie.*

¹¹⁶ Por. Chloe Poems, *What Is This Thing Called Gay*, dz. cyt. Tłum. własne.

¹¹⁷ Chloe Poems w wywiadzie dla „Designer Magazine”. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2012-02-14]: <http://designermagazine.tripod.com/ChloePoemsINT1.html>. Tłum. własne.

Gdzie są pedzie z tamtych lat?
 Ci sprzed laty...
 Tęsknią za równoprawną ciotowską nacją.
 Teraz geje mogą walczyć z gejami, co szukają azylu
 I nazywać to emancypacją.¹¹⁸

Poezja Poemsa, szczególnie ta jej część dedykowana problemom gejowsko-transwestyckim, wyraźnie wskazuje na pewien kryzys reprezentacji osób homoseksualnych. W przekonaniu Poemsa powodem tego kryzysu jest ukształtowanie się w społeczeństwie i kulturze popularnej dwóch stereotypów homoseksualnego mężczyzny: pierwszy z nich to wymuskany chłopiec, najczęściej z dużego miasta, intelektualista, aktywista, biznesmen, sportowiec; drugi to transwestyta, ubrany jak z kabaretu lub rewii, śpiewający piosenki Abby albo BeeGees. Pisał o tym Witkowski w *Lubiewie*, pisze również Chloe Poems. Jego wypowiedź to manifest przeciwko tym wizerunkom, przeciw ograniczeniom, jakie ze sobą niosą, przeciw aprobacie tych wizerunków, jaka zdaje się panować w środowiskach homoseksualnych, a przede wszystkim przeciw obrazom, jakie narzuca gejom, popkultura.

Myślę, że *Queer As Folk* [serial amerykański – A. M.] w sposób znaczący umocnił mit o tym, że geje to ludzie bogaci . . . a przecież to nie prawda. Tylko nieliczni stać na apartamenty w loftach, na wszystkie narkotyki świata i najdroższe samochody – nazywam to Byle Stylem. Są jeszcze takie produkcje jak *Gimmie, Gimmie, Gimmie* [serial telewizji brytyjskiej BBC – A. M.] z tymi odrażającymi postaciami, które mają mnie jakoś tam reprezentować – no niekoniecznie!!!¹¹⁹

Problem wizerunku „odmienności”, funkcjonujący w popkulturze, dotyczy także kampu. Manifest Poemsa jest głosem niezgody, jaki kamp wyraża w proteście przeciwko nadużywaniu jego wizerunków przez kulturę masową, Poems jest kampem i głosem kampa, który słowami swych wierszy – oraz charakterem swoich przedstawień – pokazuje, co stało się ze spontaniczną grą, maskaradą i zabawą konstruowania pozy, nawet jeśli miała być to poza „przetrwania” w symbolicznym porządku, po tym, jak na drodze asymilacji wchłonęła ją kultura popularna. Zdaniem Poemsa „*drag* umarł”, jak mówi tytuł jego wiersza ze zbioru zatytułowanego *Universal Rentboy*:

¹¹⁸ Chloe Poems, *Banal Street*, w: *Chloe Poems's Li'l Book O'Manchester*, Manchester 2008, s. 21. Tłum. własne.

¹¹⁹ Chloe Poems w wywiadzie dla „Designer Magazine”, dz. cyt. Tłum. własne.

Przyjrzyj się kempowej pan-nience
 grającej teatr jak potępieńce
 od treski po szpilki
 sam lureks i lipa
 z playbecku śpiewa przy Shirley Bassey'ence
 jakoby kobita.
 liżąc wargi
 i palcem przyszczypując uda
 ta, co nienawidzi męża-żony
 szal boa spuszczoney
 sidła zarzuca
 bez skruchy szerokie
 ryba(k) już w sieci
 rasistowski gag, kostiumik jak leci
 wszystko to i więcej
 za sztucznych rzęs okiem.

Czyż nie jest zabawna
 aż chce urwać głowę
 jej cyce 'n' biodra
 lody truskawkowe
 bohater(ka) z lamy
 umysł wypaczony,
 co znajduje pociechę
 głosząc tym już nawróconym
obraża kobiety
naciągga detale
 lśnić olśniewająco
 w faszystowskiej chwale.

Drag umarł szumny
 włóż go do trumny
 daj **tej mizoginii** odpocząć.

Posłuchaj smutnego jej-jego
 jak gra to samo do upadłego
 po całym kraju
 od świtu do zmierzchu
 nieprzerwanie gani
 bezlitośnie rani

komercyjnie plugawi
 radośnie niesławi
 cechy kobiecego wierzchu.
 Wierzcie mi panie, że dostaje białej gorączki
 kiedy was potępia, że macie prawdziwe miesiączki.

A podczas finału
 z potrzeby banału
 doda kilka bredni
 a może i nawet
 całus Mae West opasły
 dla setek klaszczących białych gejowskich rąk
 kiedy „Jeszcze, jeszcze” krzyczą w krąg.
 Powód by to tolerować jest dla mnie niejasny.

Drag umarł szumny
 włóż go do trumny
 Daj tej mizoginii odpocząć.

...

Zamknij go całego w szczelnym ciała słoju.
 Dragu. Spoczywaj w pokoju¹²⁰.

Twórczość Poemsa, jak widać na przykładzie wiersza o śmierci dragu, z jednej strony obraża kampową pozę, obnaża ją, ale przez obnażanie także odkupia. Poems pisze o samym sobie, co oznacza, że siłą rzeczy obnaża i obraża, a potem odkupia także i siebie, i wszystko, co robi jako Chloe Poems. W geście obrazu, obnażenia i odkupienia Poems objaśnia również czym jest kampf i próbuje ocalić go od popkulturowej reprezentacji, która widzi w nim sztuczną, plastikową męską seks-bombę w stylizacji jednej z dawnych gwiazd Hollywoodu. Pozbawia go przy tym asymilacyjnych i ugodowych właściwości, jakie nakładają mu zarówno pop, jak i niektóre teorie kultury. Poems nazywa *drag* mizoginią. Pisze, że *drag* obraża kobiety, co jeszcze raz pozwala podkreślić, że kampfowa konstrukcja wizerunku jaką jest *drag queenizm* jedynie pozornie łamie stereotyp kobiecości. Nawet jeśli to robi, nie jest to gest pro-kobiecey, nie ma w nim nic z emancypacji na rzecz dekonstrukcji wizerunku kobiety. Wpisana w kampf konwencja *nadmiaru więcej* „nieprzerwanie gani, bezlitośnie rani... cechy kobiecego wierzchu”, co oznacza, że kampf nie walczy i „nie występuje w niczym imieniu” (dwuznaczność wyrażenia jest niezwykle trafna), i nie daje się ograniczyć ani oczekiwaniom,

¹²⁰ Por. Chloe Poems, *Drag is Dead*, w: *Universal Rentboy*, dz. cyt., s. 59-60. Tłum. własne.

ani teoriom, ani przede wszystkim akademickim formom opisu, czemu Poems dał wyraz w utworze pt.: *Głupi intelektualista*.

*Głupi intelektualista, krytyk literacki wypytywał zrazu:
„Czemu, by wystąpić, sukienkę muszę wkładać do pokazu?”
Dziwi mnie, że sam na to nie wpadł, mógł to widzieć przeto,
Bo skoro pojmuję poezję jako dekonstrukcję
I rekonstrukcję języka
Powinien rozumieć, że to samo również dzieje się z poetą¹²¹.*

Kamp i poza kampowa to w rozumieniu Poemsa nieustanna dekonstrukcja i rekonstrukcja zarówno formuły jak i podmiotu kampowego *show*. To forma nieustannego stwarzania, przetwarzania i odtwarzania siebie, nieustanna weryfikacja wizji siebie i własnego wizerunku. Kamp to proces otwarty, nieograniczony, który nie poddaje się opresji wizerunków, jakie narzuca mu zewnętrzny świat.

Najbardziej uporczywym wizerunkiem kampu jest ten stworzony mu przez popkulturę. Problem relacji między popem a kampem, który powraca w kontekście rozważań nad upostaciowieniem kampowości, podejmuje również, choć nie bezpośrednio, Chloe Poems. W wierszu *Niektórzy z moich przyjaciół są hetero* metaforycznie przedstawia sposób funkcjonowania kampu w heteronormatywnym świecie, pokazując, jak świat ten patrzy na kamp i jak go postrzega. Pokazuje również, jak „kampowy egzotyczny ptak” konstruuje swą pozę dla realizacji swych potrzeb i jak kontroluje przestrzeń i relacje zachodzące na frontach tych dwóch kulturowych tendencji.

*Kiedy idę na clubbing
kocham potrząsać tyłeczkiem
jestem gorącym towarem w gorących majtkach
flanelową rozdartą firanką.
Wszystkie chłopaki-geje
mówią mi, że przypominam laleczkę.
że jestem wulkan disco
i niezłe dymanko.*

*Lecz nie tylko geje jak się zdaje
dla moich przyjaciół hetero
jestem duszą zabawy*

¹²¹ Por. Chloe Poems, *Stupid Intellectual*, w: *Adult Entertainment*, dz. cyt., s. 31. Tłum. własne.

uosobieniem powabu
 bawelniano-polisterowym marzeniem
 dlatego tak często chodzę do kibla
 by wdychać białą damę
 ale koka robi z hetero chłopcami dziwne rzeczy.
 Jeśli wiecie, co mam na myśli.
 „Hej, Chloe, rozpalila mnie ta biała dama,
 Liźnij sobie
 ale niech nie wiedzą John, Pete i Nige”
 Mówię „nie pleć głupot Alfredo,
 Znam tej piosenki chwalebne dźwięki”
 Ale on nie wie, że John, Pete i Nige
 Od dawna są na usługach.
 I tak z pełnymi ustami
 I z Alfredo w pełnym odlocie
 Myślę: Omni, omni, omni, ssij i liź cholero,
 Czyż to nie wspaniale, że
 Niektórzy z moich przyjaciół są hetero?¹²²

W ujęciu Poemsa, kamp spełnia się jako kłamstwo, które mówi prawdę. Kłamstwo, bo w rozumieniu gdzieś jeszcze obecnych współrzędnych rzeczywistości nie jest przecież tworem prawdziwym; prawdę, ponieważ pod osłoną przenośni, żartu, gry i fantazji – oddaje „właściwy” (bo obnażony za pomocą kpiny) obraz rzeczywistości. W poezji Poemsa, kamp naprawdę mówi. Nie tylko dlatego, że zasadza się na środkach literackich. Poezja i cała twórczość Poemsa pokazuje, że kamp konstruuje swą pozę na słowach i za ich pomocą – że wyraża się w języku, czy to w sensie dosłownym, czy metaforycznym. Ten ostatni sens widać w wierszu pt. *Mel. Poems* dekonstruuje w nim zagadnienie „języka ciała”, co w kontekście kampu ma szczególne znaczenie:

Nie tańczy
 Lecz mówi
 Językami rytmu
 Na stopach niezłomnych i na wizerunkach
 Gdzieś pomiędzy
 Wenus, Marsem i kankanem
 Hieroglifu
 Czystym, wybornym

¹²² Por. Chloe Poems, *Some of My Best Friends Are Straight*, w: *Universal Rentboy*, dz. cyt., s. 25. Tłum. własne.

Niczym semafor.
Nie myśli
Lecz śpiewa
Trylion nut czystych jak
Ptasi śpiew Cindy
Gdzieś między Liverpoolem,
Detroit
I Barkley Square
Słowiczy lingwista
I marinier.
Jeszcze nie jest uziemiony
Ale płynie
Na księżycu zawieszony
Czekając zwiwnie na lepszy czas
Chodząc w powietrzu i determinacji.
Nie tańczy
Lecz mówi
Prawdę boogie woogie
Wyrażając i wyróżniając się
(Z) klasą¹²³.

Za sprawą wierszy Poemsa, język ożywa jako szczególny i znaczący środek konstruowania pozy. Za pomocą języka, który w kampie musi być ironiczny, żartobliwy, fantastyczny, wulgarny, parodystyczny, kampowość osiąga pełny wymiar. Poems jest autorem dystansującym się od odzieżowych akcesoriów (co nie znaczy, że z nich nie korzysta), na rzecz środków językowych, których „fantastyczne nieregularności pozwalają przeciwdziałać opresyjnej propagandzie i banalności społeczeństwa zbiorowego, i pojęciu pojedynczej, zbiorowej tożsamości”¹²⁴. Proponując wizję, która za sprawą kampowych środków wyrazu owocuje przekazem będącym mieszanką uproszczeń, radykalnych manifestów, swojskich obrazków i nieznanych światów, poezja Poemsa przywraca kampowi oryginalny wygląd, w którym kryje się „fantastyczna manipulacja językiem i retoryką”¹²⁵.

Przez wzgląd na to, że stanowi część kampowej pozy, poetyka kampu, postrzegana w kategoriach sztuczności i zabawy, nosi miano niepoważnej i nic nieznaczącej gry. Dlatego wiele się jej wybacza i na wiele pozwala. Status sztuczności, który rozgrzesza jej

¹²³ Chloe Poems, *Mel*, w: *Chloe Poems's Li'l Book O'Manchester*, Manchester 2008, dz. cyt., s. 13. Tłum. własne.

¹²⁴ Por. Gary McMahon, *Camp in Literature*, dz. cyt., ss. 240 i 270.

¹²⁵ Por. Tamże, ss. 243 i 260.

występki, który nazywa jej treści „prawdami boogie woogie”, umożliwia jej bezkarne obrażanie społeczeństwa, bezczeszczenie religijnych świętości (utwór *I Wanna Be Fucked by Jesus*) i narodowych symboli, jak w wierszu pt.: *Małgorzata – królewska pirania miłości*, który jest satyryczno-wulgarnym i boleśnie łamiącym tabu królewskości komentarzem na temat problemu, który biografowie angielskiej rodziny królewskiej podają z większą powściągliwością.

Kochała być królewska
Kochała dobrze zjeść
Kochała wolną przestrzeń
Kochała bzdury pleść
Kochała być jak suka
Tak właśnie mi się zdaje
I wbrew własnym wyznaniom
Dawała się posuwać
*W karaibskich zaułkach*¹²⁶

Wiersze Poemsa to ubrane w grę słów i aliteracji oskarżenie pod adresem wartości, jakie narzuca dziś organizacja świata zachodniego i społecznego porządku. Poemsowski kamp „przechodzi ponad status quo”, pokazując, że społeczeństwo niewiele ma wspólnego z tym, co rozumiemy przez „cywilizowany świat”, i że bliższe jest mu raczej barbarzyństwo¹²⁷. Polityczność czy zaangażowanie poezji Poemsa to nic innego (i nic więcej), jak wyraz niezgody na konieczność identyfikacji ze wspólnymi symbolami, które ze względu na charakter kultury brytyjskiej mogą się wydawać szczególnie obciążające. Poems mówi o sobie „I’m Kamp”¹²⁸. W ten sposób obwołuje siebie nową ikoną kampowości.

Chloe Poems – współczesny model personifikacji kampu – to, jak podaje recenzja okładki tomiku *Adult Entertainment*, „niezwykła mieszanka Shirley Temple i pornografii”, gdzie Shirley Temple ma odwzorowywać kampową stylizację, drwinę i brak powagi, a pornografia – radykalizm i wyrazistość środków, za pomocą których Poems buduje swoje przesłanie. Taki też jest współczesny kamp i jego bohaterowie. Zabawny, ale bezkompromisowy, zdystansowany, ale nie spinegliwy. Zawsze w roli i zawsze w opozycji,

¹²⁶ Chloe Poems, *Margaret – A Royal Love Gory*, w: *Adult Entertainment*, dz. cyt., s. 47. Tłum. własne.

¹²⁷ Por. Gary McMahon, *Camp in Literature*, dz. cyt., ss. 243 i 244. Tłum. własne.

¹²⁸ *I’m Kamp* to tytuł wydanego w 2003 roku tomiku poezji Poemsa, niedostępny z powodu wyczerpania nakładu.

ma dekonstruować i rekonstruować się wobec zmieniających się warunków rzeczywistości, za pomocą słów, które niewiele znaczą ale wiele mówią.

Kampowa twórczość Chloego Poemsa to jednak nie tylko siła wymowy, ale i siła teatralności. Odwołanie się do czystego performance'u, który u Poemsa jest wyrazem odgrywania własnych światów, to umocnienie kampowej formy, która wywodzi się z tych właśnie performatywnych praktyk. Atmosfera *show* nie tylko wzmacnia status kmapowości, ale pozwala na wytworzenie przestrzeni i emocji dla wspólnej gry i wspólnego przeżywania namacalnych, a przecież umownych światów. Pod tym względem Poems to prawdziwy czarnoksiężnik. „Energia Zen płynąca z bla-Zen-ady jego pogrywania z męskim i żeńskim, wyczarowuje prawdziwie barokową przestrzeń w literaturze kampu”, a jego poezja „podważająca status ego i wszelkie prawa logiki” pozostawia czytelnika z uczuciem „metafizycznego falowania”¹²⁹.

Szkoda zatem, że Chloe Poems (jako Chloe Poems) już się skończył. Szkoda, że wrócił do „dawnej postaci” – opuścił krainę Kampu, by występować jako ktoś *inny*¹³⁰. „Chloe is gone, long live Gerry”¹³¹. O Garrym Poterze nie da się jednak pisać w kontekście kampowej konwencji, bo choć nadal uprawia poezję i występuje z recitalami, nie chce już korzystać z kampowych środków ekspresji. A dla kampu słowa nie wystarczą. Musi być coś więcej. Znacznie więcej. Tak więc:

*Unsung heroes
Remain unsung
Because we refuse
To join the chorus.*

*Nieopiewani bohaterowie
Takimi już pozostaną
Ponieważ nie chcemy
Zjednoczyć się w pieśni*¹³²

¹²⁹ Por. Gary McMahon, *Camp in Literature*, dz. cyt., ss. 273 i 270. Tłum. własne.

¹³⁰ Pod godłem Gerry Potter, autor napisał trzy zbiory wierszy: *Planet Young* (2009), *Planet Middle Age* (2010), oraz *The Men Pomes* (w przygotowaniu do druku). Jako Chloe Poems, jest autorem następujących tomów: *Universal Rentboy* (2000), *Adult Entertainment* (2002), *I'm Kamp* (2003), *How to Be a Better Gay* (dostępny wyłącznie w wersji multimedialnej), *Chloe Poems's Li'l Book O' Manchester* (2007).

¹³¹ Por. *Manchester Literature Festival Blog*. Dostępny w sieci World Wide Web [dostęp: 2012-02-14]: <http://manchesterliterature.blogspot.com/2011/10/chloe-is-gone-long-live-gerry.html>. „Chloe odszedł, niech żyje Gerry”. Tłum. własne.

¹³² Chloe Poems, *Vigil*, w: *Chloe Poems's Li'l Book of Manchester*, dz. cyt., s. 14. Tłum. własne.

*Nie jestem Cheryl. Jestem Cherelle. To spora różnica.*¹³³

Rozważania nad problematyką upostaciowienia kampu oraz analiza wybranych fragmentów kanonu literatury kampowej zwracają uwagę na jeden z najistotniejszych elementów tworzenia kampowej kreacji: na język kampu. Obecny w literaturze jako styl lub przedstawiany za jej pomocą jako cecha bohaterów, język kampowania nie jest jednak zjawiskiem pierwotnie literackim. Stanowiąc część pozy, język kampu to kolejny sposób kampowania i tworzenia postaci, należący przede wszystkim do sfery „żywego performance’u”.

W literaturze język kampu objawia się na dwa sposoby: albo konstruuje pozę kampową postaci, albo, przejmując funkcje bohatera, tworzy własną kreację i pozuje na kamp. Można go więc rozpatrywać jako właściwość postaci – jako cechę albo atrybut odzwierciedlony w tekście, albo jako formę stylizacji, jaką przybiera tekst lub cały utwór literacki.

Pomimo iż język kampu to zjawisk pierwotnie performatywne: pochodzące spoza pisma i przekraczające je, forma tekstu literackiego, która utrwała „żywy język”, stwarza wyjątkową perspektywę i możliwość przyjrzenia się dyskursowi kampowości. Poprzez zatrzymanie w tekście ułamków dynamicznej i nieustannie rozwijającej się pozy kampowego *show*, literatura pozwala z laboratoryjną wręcz precyzją przyjrzeć się nie tylko właściwościom języka, ale i powstałej przy jego udziale pozy oraz cechom kampu i sposobom ich manifestacji za pośrednictwem pisma.

Kamp materializuje się w tekście za pomocą wielu środków należących do literatury lub pochodzących spoza niej. Zdaniem Karla Kellera, dla języka kampu najbardziej charakterystyczne są: forma epifanicznej gry (*epiphanal tease*), teatralizacja narratora, bohatera i punktu widzenia (perspektywy); użycie skrajnych, przesadzonych manieryzmów, takich jak osobowe gesty; inwencyjna, choć aż niezgrabna intensywność składni i metafory; pogrywania (z) nadętymi konwencjami narracji i charakteryzacji; ekstrawagancja stylu, który jest maską pisarza; ton głosu, którego jest „za dużo”, a który przez to jest zabawny w swoim wybujałym i żartobliwym kształcie¹³⁴.

¹³³ James Maker, *Autofellatio*, [brak miejsca wydania] 2011, s. 29. Tłum. własne.

¹³⁴ Por. Karl Keller, *Walt Whitman Camping*, dz. cyt., s. 114.

Bez względu na to, z którym z rodzajów manifestacji języka kampu mamy do czynienia – czy z tym, który jest częścią kreacji bohatera, czy tym, w którym kampf włada stylistyką narracji – manipulacja narzędziami języka to najważniejszy i najbardziej podstawowy czynnik konstruowania (się) formy kampfowej. Wbrew semiotycznie zorientowanemu wizerunkowi kampu, który promuje teoria kultury, kampfowanie, a zatem konstrukcja kampfowej pozy, okazuje się być w przeważającej mierze zjawiskiem dyskursywnym. Jak opisuje kampfowanie swoich bohaterów Michał Witkowski w *Lubiewie*:

Żaden z nich nie wiedział o istnieniu operacji plastycznych ani o możliwości zmiany płci. Wystarczyło wymachiwanie zwykłymi torbami, na które **mówili** „torebki”. Bo ubierają się w to, co mają – ekstrakt przeciętności rodem z peerelu. Wystarczy inne trzymanie papierosa, brak wąsów i **te wszystkie słowa**. W **słowach tkwi ich siła**. Niczego nie mają, wszystko muszą sobie **dokłamać, dozmyślać, dośpiewać**.¹³⁵

Dokłamanie, dozmyślanie, dośpiewanie to czynności należące do sfery języka. Odbywają się one w oparciu o wykorzystanie określonych środków, mechanizmów i struktur mowy, spośród których dla kampu najbardziej charakterystyczne będą powtórzenia, wykrzyknienia, zdrobnienia, zapożyczenia z innych języków oraz innych rejestrów (jak naśladowanie kobiecej mowy, tj. przypisywanego kobietom sposobu budowy wypowiedzi) – teatralizacja słownictwa i afektacja środków wyrazu – wszystko po to, aby jak najbardziej urzeczywistnić fantastyczność tworzonej kreacji¹³⁶.

– Ależ przestań, moja droga! – teraz Patrycja „przegina się” i podaje herbatę w wyszczerbionej szklance. Tak, w starej, obskurnej szklance, ale jednak na tacce i z serwetką. Formy, formy są najważniejsze. I słowa.

– Ależ przestań! Już nie te lata, dupka już zwiędła, gdzie te niegdyśjsze śniegi? Boże, wariatka, kobieta szalona, zostaw mnie!¹³⁷

W kampie, język zasadniczo nie służy komunikacji faktów, ale komunikacji emocji i generowaniu wrażeń. Nawet jeżeli przekazuje pewne treści, język jest formą gry i służy budowaniu lub podtrzymywaniu póż oraz ich funkcji wraz z konwencją, która zazwyczaj opiera się na kombinacji *domestic-fantastic*, mieszając „swojską” rzeczywistość ze sferą

¹³⁵ Michał Witkowski, *Lubiewo*, dz. cyt., s. 12.

¹³⁶ Por. Gary McMahon, *Camp in Literature*, dz. cyt., s. 133.

¹³⁷ Michał Witkowski, *Lubiewo*, dz. cyt., s. 12.

wyobrażeniową tak, by ordynarność komponowała się z elegancją. Ilustruje to poniższy fragment z *Lubiewa* Michała Witkowskiego:

- Nie podamy im niczego w naszej rodowej porcelanie Baranówka, najwyżej jakimś Ćmielowie.
- W Ćmielowie, głupia, będziesz dawała?
- Chyba cię pojebało, a w czym ty im chcesz podać, no? W glinianych kubkach z Cepelii? Żeby potem na wsi opowiadali, że w pałacu u Margrabiny de Merteuil jak w chłopskiej chacie żrą?
- Ty, Paula, wiesz, jak cię nazywają na pikiecie?! Hi, hi, hi!
- No, jak?
- Jajecznic! Ała! Nie rób! Co mi robisz?!
- A wiesz, jak ciebie nazywają? Mimoza, cię nazywają, Hetka-Pętka cię nazywają, Cizia Pończoszarka, jeśli chcesz wiedzieć! Ała! Nie!
- A ten twój Tercet Egzotyczny głosu nie ma!
- Co?! To chyba, kurwa, Papa Dance twój głosu nie ma! Ał!¹³⁸

Treści powoływane na potrzeby kampowej pozy są zawsze treściami powstającymi w oparciu o banał. Kombinacja *domestic-fantastic*, choć promuje skrajną „egzotyczność”, jest próbą stworzenia roli na bazie społecznej konwencji i opiera się na naśladowaniu normy. W przypadku kampu, normę tą stanowi zazwyczaj kulturowa, tj. stereotypowa kobiecość. Język kampu w swojej konstrukcji, wydźwięku i tematyce będzie zatem konsekwentną próbą adaptacji i odzwierciedlenia stereotypowo kobiecej wizji świata. Plotki, rozmowy o „niczym”, egzaltowane komentarze, emocjonalnie nacechowane uwagi, dążenie do usensacyjnienia najbardziej błahych i w ogólnej ocenie nieistotnych wydarzeń, które niemal zawsze są wydarzeniami spoza „głównego nurtu”, stanowią podstawę komunikacji bohaterów kampu. Pokazuje to chociażby fragment rozmowy dwóch Hop-Ciki-Haya ze wspomnianej już Mehmeta Murata Somera, pt. *Zabójstwa proroków*:

- A wiesz ta Gonul [Gönül Turgut, turecka gwiazda muzyki rozrywkowej – A. M.] była kiedyś przepiękną kobietą.. Nawet Ajda Pekkan na początku ją naśladowała.
- A co się potem stało? – zapytałam.
- Wyszła za mąż i rzuciła scenę. Wielka strata...
- Śpiewała altem., prawda? Tak jak my – stwierdziłam.
- Idź ty! – obruszyła się. – Nie dam słowa powiedzieć na.Gonul. Gdzie wam, kozom meczącym, do niej!¹³⁹.

¹³⁸ Michał Witkowski, *Lubiewo*, dz. cyt., s. 325.

¹³⁹ Mehmet Murat Somer, *Zabójstwa Proroków*, przeł. Anna Polat, Warszawa 2009, s. 10.

Naśladowanie stereotypowo kobiecych ról i zachowań, w procesie konstruowania się pozy kampowej w języku, trawestuje stereotyp kobiecości, nadając mu kształt karykatury. Przez wzgląd na specyficzną „manierę” i sposób posługiwania się językiem oraz sposób przedstawienia tego stereotypu za pośrednictwem języka, kampf obnaża groteskowość zarówno własnych póz, jak i form, które naśladuje. Znakomicie oddaje to postać Patricka „Pussy” Bardena z powieści Patricka McCabe’a zatytułowanej *Breakfast on Pluto* (1998). Osadzona w realiach pogrążonej w narodowo-wyzwoleńczych nastrojach Irlandii lat 70-tych dwudziestego wieku, książka McCabe’a opowiada historię transmężczyzny (który przybiera kobiecą postać), próbującego odnaleźć swoją rodzinną, biologiczną i społeczną tożsamość. Oderwan-y/a od okoliczności i otaczającego ją/go świata, bohater(ka) powieści, Pussy, nieustannie konstruuje się w pozie, rozważając dla niej rozmaite scenariusze, dekonstruując i ośmieszając w sposób niezamierzony, nowe i stare schematy społeczne:

Kiedy Dummy był w pracy, czytywałam sobie różne magazyny – *Pelen Miłości, Prawdziwe Wyznania* . . . – zastanawiając się, co by było gdybym naprawdę miała kobiecy narząd, rzecz której pragnęłam absolutnie, tak jak tego, by, nieważne z kim, mieć przynajmniej dziesięcioro dzieci. Wiem, co powiedziałyby na to dziś niektóre kobiety: „Pussy Braden! Postradałaś zmysły! Postradałaś pierdolone zmysły! Czy wiesz, czy przez chwilę potrafisz sobie wyobrazić, co to znaczy zajmować się taką ilością ludzi?” Na co mogłabym jedynie odpowiedzieć, że wiem i prawdopodobnie, jeśli mam być szczerą, prawdopodobnie wiem to dużo lepiej niż feministki i ktokolwiek inny, kto ma takie poglądy. Już sobie wyobrażam jak leżę na łożu śmierci, na raka lub coś, co tam we mnie szaleje, i jak z każdego krańca świata, w samolotach, statkach, dalekobieżnych pociągach, cała ta dziatwa, dla której w zdrowiu i w chorobie nie szczędziłam sił, pokonuje żywioły, zrywa lokaty, zawzięcie walczy z pracodawcami wyłącznie po to, by być przy mym boku. „Zawsze mówiłaś nam, Mamuś, jak pies i kot możecie być, ale w niedoli trzymajcie się razem”, mówiliby. „Pamiętasz Mamuś?” . . . Przymknęłabym oczy w geście potwierdzenia. . . Przybyli licznie wraz z małżonkami, każde dumne z Mamusi. „Któż będzie je kochał gdy mnie zabraknie?” zastanawiałam się, kiedy już wcześniej wyobrażałam sobie tę scenę mojego odejścia. I mam już odpowiedź. Każdy będzie me dzieci miłował, gdyż same znają uczucie miłości i wiedzą jak dzielić je między ludzi . . . I jeszcze raz się uśmiecham, na pożegnanie. Uśmiecham i szepczę, jeśli oczywiście starcza mi sił: „Oczywiście, moje maleństwa. Oczywiście moje piękne, kochane maleństwa!” – każdy to owoc zrodzony z mego wielkiego brzucha. I kto by się wtedy ośmielił zaprzeczyć. Kto by się wtedy ośmielił powiedzieć: „Nie są jej, bo nie ma cipki!” Nikt!¹⁴⁰

Pussy Braden to przykład pozy kampowej, która uwypukla anachroniczność i wulgarność kampu. Poza kampfowa jest zawsze wyrazem tęsknoty za czymś minionym. Kampf tęskni za

¹⁴⁰ Patrick McCabe, *Breakfast on Pluto*, London 2006, s. 40-41. Tłum. własne.

dawnymi wzorcami zachowań, kultywuje minione role i przedawnione wizerunki kulturowe i społeczne, próbując przywracać je w swoich personifikacjach. Widać to także u postaci z powieści Michała Witkowskiego (*Lubiewo, Barbara Radziwiłłówna z Jaworzno Szczakowej*). Ich role, nawiązujące do tego, co „se ne wrati”, jak Pussy Braden w cytowanym powyżej fragmencie, usiłują zatrzymać czas w kreacjach wykraczających znacznie poza wizerunek samego obiektu tęsknoty. Kampowa poza trawestuje przedmioty własnej imitacji: poprzez ich nadmierną idealizację, jak również poprzez wulgaryzację ich wyglądu, zachowań i cech. Zachodzi to nie tylko na skutek dyskursywnego pozbawiania ich subtelności, co na poziomie języka manifestują słowa i wyrażenia ordynarne, ale również za sprawą istoty mimikry podwójnej, w oparciu o którą zachodzi konstrukcja póz w kampie.

W przypadku przytoczonego powyżej fragmentu z *Breakfast on Pluto*, wulgarność kampowej kreacji uwidacznia się o tyle szczególnie, że trawestacja, która się w nim dokonuje dotyczy wizerunku matki, który jest jednym z najsilniejszych i najbardziej otoczonych czcią archetypów kultury. Konstruując swą pozę w oparciu o ten archetyp, Pussy narusza jego „świętość”, obnażając stereotypowe przedstawienia funkcji macierzyństwa obecne w kulturze oraz postawy, jakich kultura ta wymaga w kontekście relacji rodzic – dziecko. Określenia, których używa Pussy – „Mamuś”, „kochane maleństwa” – oraz cały kontekst sceny w szpitalu, w przekonaniu Pussy najtrafniej oddają i materializują kulturowy fantazmat rodziny i rodzinnych relacji. Pussy re-konstruuje ten fantazmat, lecz jednocześnie, za sprawą języka kampu, który miesza wulgarne („pierdolone”, „cipka”) i anachroniczne („Každy będzie me dzieci miłował, gdyż same znają uczucie miłości i wiedzą jak dzielić je między ludzi”), również ośmiesza i profanuje.

Przez wzgląd na nieograniczoność języka, jego narzędzia, bardziej niż inne środki wykorzystywane do konstruowania pozy kampowej, pozwalają na załamywanie granicy między rzeczywistością faktyczną i wyobrażeniową. Umożliwiając pokonywanie ograniczeń materialnych, język pozwala swobodniej manipulować tym, co realne i pokonywać trudności, jakie nakłada świat rzeczywisty. Czasami więc budowanie pozy w kampie odbywa się za pomocą samego języka, a cała forma i okoliczności pozy tworzą się w oparciu o środki językowe, co pokazuje jak bardzo język wpływa na kształt sytuacji umownej i do jakiego stopnia ją „ureczywistnia”.

To chodź, usiądźmy tu i zapalmy po wiarusie, to już ci opowiem wszystko po kolei, jakbyśmy miały.
Jest taka sztuka Janusza Głowackiego *Kopciuch*, co dziewczyny w poprawczaku sobie opowiadają na

łózkach historii i się identyfikują. To i my możemy. Więc jesteśmy ze średniej lub wyższej szlachty. Z bogatszego ziemiaństwa. I mamy tak po trzydzieści lat. Jest na ten przykład...

- Barok! – przerywam jej prosząco. . . – Barok. Hrabina wyszła z domu o wpół do dziesiątej. I pod perukami mamy malutkie pudełeczka z misternie wyrzeźbionymi otworkami. I to są te pułapki na pchły. W pudełeczku jest wacik nasączony miodem lub krwią (miesięczną, bo żadnej z nas nie chce się nakłuwać) i wszystkie pchły, z całej sukni, z całej peruki wchodzi do tej pułapki . . . I w ogóle nasze garderoby pełne są domków, tajnych przejść, niczym gotyckie zamki. Że my w każdej fałdzie sukni mamy kochanka, albo buteleczkę z czymś zatrutym, albo list, albo coś innego, bardzo małego i rzeźbionego. Rokokową pułapkę na komary. I tak siedzimy podczas tej uczty, na tych nocnikach, w tych gorsetach, ściśnięte, że już wszystko, co zjemy, od razu z nas wychodzi. Tak siedzimy i czujemy, jak pod peruką wszystkie wszy idą centralnie do złotego pudełeczka z miodem lub krwią. A jak mi się nudzi, to sobie pudruję piersi, ramiona, specjalnym puszkim¹⁴¹.

Język powstający w procesie konstruowania i podtrzymywania (się) pozy kampowej nie jest językiem należącym do świata idei. To język wrażeń, w którym liczy się przede wszystkim dynamika wypowiedzi, wynikająca między innymi z dynamiki odpowiednio dobieranych środków języka. Jedną z dominujących właściwości kombinacji *domestic-fantastic* jest możliwość zestawiania elegancji i wulgarności, co na poziomie dyskursu manifestuje się naprzemiennym występowaniem górnolotnych, wyszukanych, często archaicznych form ze strukturami i środkami mowy potocznej, takimi jak pospolite przekleństwo, uliczny slang, wulgaryzm oraz to wszystko, co należy do „niskiej” sfery języka.

– Ja sobie idę elegancko po parku, papierosy najpierw w kiosku kupuję i tak od lat, jest dobrze, nie szkodzi mi na zdrowie. Spotykam znajomego z dawnych lat, co się wybija w życiu, robi interesy. No nic. On patrzy na mnie jak na ostatnią kurwę, jakbym pod dworzec na Gwarną chodziła. Zresztą – przecież chodzę. Kurwą ci jestem nie lada... I tak słucham, co on mi tam gada, ale jakoś tak mnie to słodko nie dotyczy, bo jakieś raty, proszę ja ciebie. Raty ma, a pracę traci. Myślę sobie, jeszcze mi raty tylko do szczęścia potrzebne! Taka mnie refleksja filozoficzna natchnęła i Lucja Kąpielowa, której się zwierzyłam, to potwierdziła. Że my tu sobie żyjemy w tych wyższych rejonach dna jak w raju. Nic nam nie grozi – Lukrecja przeciąga się leniwie – i ma się ten sens w życiu! – oblizuje się lubieżnie¹⁴².

Opisując kampf w kontekście literackim i językowym, Gary McMahon określa go rodzajem mowy „lekkiego towarzystwa” (*soft society*). Cała tradycja kampu oraz jego

¹⁴¹ Michał Witkowski, *Lubiewo*, dz. cyt., s. 320-321.

¹⁴² Tamże, s. 13.

historyczny kontekst, pokazują go jako zjawisko o charakterze subkulturowym, co, nie pozostając bez wpływu na język, pozwala nam myśleć o dyskursie kampu jako rodzaju żargonu, grypsery, reprezentujących określoną społeczność, która za pomocą środków dyskursywnych określa i zaznacza własną tożsamość i własną odrębność. Doskonałą ilustracją dla takiej interpretacji języka kampu jest zjawisko Polari – sekretny język środowisk gejowskich Wielkiej Brytanii, głównie Anglii, ukształtowany w dwudziestym wieku, który choć całkowicie wyszedł z użycia, utrwalony został dzięki nagraniom audycji komediowej radia BBC pt. *Round the Horne*, emitowanej na początku lat 60-tych, i który jest jednym z najbardziej jednoznacznych i wyrazistych form konstruowania pozy kampu za pośrednictwem języka.

Well hello ducky, it's bona to vada your dolly old eek again. Order to your mother dear. Take the lattie on wheels did you? Fantabulosa! Oh vada that cod omee-palone in the naff goolie lally drags. Vada her gildy ogle fakes! Get dooey veras! I've nanti dinarly!¹⁴³.

Co w przybliżonym tłumaczeniu znaczy: „Witaj rybeńko, jak cudnie znów widzieć twoją śliczną buźkę. Zamów coś swojej mamusce, złotko. Przyjechałaś taksówką? Fantastycznie! Patrz na tą nedorzeczną królową w kiczowatych czarnych spodniach. Patrz na te modne okulary. Weź dwa giny. Nie mam ani grosza”¹⁴⁴. Oddanie właściwego wydźwięku powyższego fragmentu jest jednak niemożliwe, chociażby przez wzgląd na brak podobnego lingwistycznego zjawiska (podobnego rejestru) w języku polskim. Jednak nawet po pominięciu swoistych neologizmów powstałych w przeważającej mierze w wyniku adaptacji wyrazów/wyrażeń z języka włoskiego, tekst przekładu nosi charakterystyczne ironiczno-parodystyczno-wulgarne znamię kampu, za pośrednictwem którego ten objawia się w słowach, odzwierciedlając właściwy dla siebie sposób aranżacji języka.

Poza komunikacją najważniejszych cech kampu, Polari zwraca uwagę na właściwy charakter kampu oraz jego społeczną rolę, jaka rodzi się za pośrednictwem „mowy”. Definiowany jako anty-język, a więc alternatywna dla przyjętej normy forma komunikacji i opisu świata, Polari definiuje kamp jako rodzaj kontrkulturowego dyskursu, który z jednej strony określa się wobec świata, z drugiej zaś kwestionuje jego porządek.

¹⁴³ Fragment audycji pt. *Round the Horne*, zob. Paul Baker, *Polari – The Lost Language of Gay Men*, London New York 2004, s. 1.

¹⁴⁴ Tłumaczenie własne na podstawie *Fantabulosa: A Dictionary of Polari and gay slang*, autorstwa Paula Bakera.

Anty-język jest tym dla anty-społeczności, czym język dla społeczeństwa. Anty-społeczeństwo jest kontrkulturą, społeczeństwem w społeczeństwie, świadomą alternatywą dla społeczeństwa, istniejącą w sposób bierny lub wrogi i destrukcyjny. Anty-języki powstają na gruncie anty-społeczeństw (społeczności) [które] powstają po to, by dostarczać środków, za pomocą których tworzy się alternatywną strukturę (lub rzeczywistość) . . . Anty-języki są rekonstrukcją rzeczywistości, która składa się z procesów umożliwiających jednostce utożsamienie się ze swoim 'znaczącym innym'. . . [i] powstają wówczas, gdy alternatywna rzeczywistość staje się kontr-rzeczywistością, ustanowioną w opozycji do ustalonej normy¹⁴⁵.

W ten sposób język kampu będzie, jak opisuje go w kontekście Polari Paul Baker, przykładem władzy symbolicznej (*symbolic power*), którą Pierre Bourdieu definiuje jako dyskursywną zdolność do ustanawiania porządku i wpływania na normę oraz do wprowadzania, umacniania lub transformacji, za pomocą środków języka, pewnej wizji świata¹⁴⁶. „Symboliczna władza”, pisze Bourdieu, „władza podrzędna, jest bowiem przetransformowaną, tj. błędnie rozpoznawalną, odmienioną i usankcjonowaną formą innych form władzy”, dokonującą przemocy i zmian bez użycia tradycyjnych narzędzi siły, osiągając jednak podobne lub lepsze efekty¹⁴⁷. Obecne w języku kampu rozluźnienie struktur, zmiana składni i słownictwa, liczne eufemizmy, peryfrazy, aluzje służą nie tylko metaforyzacji świata, ale przede wszystkim metaforyzacji normy, a w konsekwencji jej zakwestionowaniu.

Subkulturowy charakter języka kampu objawia się nie tylko za pomocą postaci. Również kampowa stylizacja tekstu nosi właściwe dla tego zjawiska znamię kontrkulturowości. Ponieważ kampf to rodzaj anty-języka, stanowi on również rodzaj anty-gatunku – kontr-stylu, pozostającego w sprzeczności ze zwyczajowo przyjętymi gatunkami i stylami literatury. Sprzeczność ta objawia się nie tylko specyficznym użyciem języka literackiego, ale takim operowaniem wszystkimi zasobami języka, które w sposób szczególny i inny niż w tradycyjnych rejestrach, pozwala uwypuklić społeczne wartości słów i zwrotów¹⁴⁸.

Ponieważ w jej młodości zarówno rodzice jak i nauczyciele pod groźbą chłosty zabraniali korzystać z rozkoszy chlapania się w wodzie, arcyksiężna Elżbieta oddawała się im teraz z wielkim animuszem. W towarzystwie wybranej damy dworu (z reguły była nią wdowa po markizie de Lallah Miranda) lubiła wymykać się do zamkowych ogrodów, aby w jednej z licznych sadzawek lub naturalnych grot radośnie brodzić tam i siam długimi godzinami. Podczas plusków nuciła pełne tremolowań

¹⁴⁵ Paul Baker, *Polari – The Lost Language of Gay Men*, dz. cyt., s. 13-14. Tłum. własne.

¹⁴⁶ Por. Tamże, s. 14 oraz Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, Cambridge 1991, s. 170.

¹⁴⁷ Por. Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, dz.cyt., s. 170. Tłum. własne.

¹⁴⁸ Por. Paul Baker, *Polari – The Lost Language of Gay Men*, dz. cyt., s. 13.

i perlistych *cadenzi* z modnych za jej dni oper i wodewilów, przerywając jedynie chwilami na okrzyki, takie jak: „Proszę, podciągnij haleczkę, markizo, ciągnie się odrobinę, moja droga, poniżej kolan...” albo „Rekin, rekin!”, co w jej ustach oznaczało cokolwiek, co miało pletwy, od karpia do piskorza kozy.

– Lękam się, że nasza arcyksiężna zapadła na niewielki katar – stwierdziła nadworna garderobiana, kobieta o usposobieniu sennej krowy, zwracając się do księcia Warny, który siedział po jej lewej stronie.

– Jeśli nie zacznie uważać, to pewnego dnia popłuska się o jeden raz za dużo – odparł książę, z zainteresowaniem kontemplując ponad księżycowymi żonkilami jedną z guzikonosych piękności ze świty królowej Thliinuhii¹⁴⁹.

Jak każde pole kulturowe, tekst literacki „jest polem sił oddziałujących na wszystkich, którzy wkraczają w jego obręb, w sposób odmienny w zależności od pozycji”¹⁵⁰. W przypadku utworu kampowego, ilość tych pozycji i możliwość ich kombinacji będzie większa niż w tekście tradycyjnym, a *wartość dystynktywna* ich relacji mniej czytelna lub mniej oczywista.

Dzięki specyfice środków stylistycznych, jakimi w powyżej zacytowanym fragmencie z powieści Ronalda Firbanka *Zdeptany Kwiatuśzek* objawia się kampf, słowa „chłosta” i „rozkosz”, oraz cały obecny tu kontekst nakazu, zakazu i przyjemności, tracą oczywistą jednoznaczność, wypełniając się różnorodnością oraz nieograniczonością interpretacji i znaczeń. Jak pisze Bourdieu, „każde zajęcie pozycji (tematycznej, stylistycznej etc.) określa się (obiektywnie, a niekiedy intencjonalnie) w stosunku do uniwersum aktów zajmowanych pozycji oraz w stosunku do *problematyki* jako *przestrzeni możliwości* wskazanych tam lub zasugerowanych”¹⁵¹. Tekst kampfowy, przez wzgląd na swój skrajnie metaforyczny i odrealniony charakter, zarówno na poziomie fabuły jak i języka, stanowi szczególny rodzaj takiego odniesienia, ponieważ wykracza znacznie poza problematykę i przestrzeń możliwości objętych propozycją tego uniwersum.

Wynika to przede wszystkim z typu fabuły jaką uprawia literacki kampf. Innymi słowy, istnieje nikła zależność między światem przedstawionym w utworze kampfowym (w znaczeniu kampfującym) a logiką rzeczywistości. Literacki kampf rzadko daje się przełożyć na rzeczywistość, bo nigdy nie stanowi odzwierciedlenia obrazu świata realnego w sposób bezpośredni. Odpowiedzialność za taki stan rzeczy ponosi oczywiście język, który poddając się stylistyce kampu przysłania sensy i logikę fabuły. Kampf celebrytuje formę, co w literaturze

¹⁴⁹ Ronald Firbank, *Zdeptany Kwiatuśzek*, przeł. Andrzej Sosnowski, Warszawa 1998, s. 20-21.

¹⁵⁰ Pierre Bourdieu, *Reguły Sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. Andrzej Zawadzki, Kraków 2001, s. 355.

¹⁵¹ Tamże.

odbywa się kosztem treści i co samo w sobie stanowi znaczne pogwałcenie pewnego porządku, w którym literatura ma określone funkcje. Kamp literacki nie podlega prawom narracji, które nakładają na literaturę ramy początku, rozwinięcia, zakończenia, ciągu przyczynowo skutkowego, akcji, kulminacji i morału. Utwór kampowy to tekst, który „płynie”. To tekst, który traktuje o czymś nieznaczącym, lub czymś marginalnym i pozornie nieważnym, i który donikąd nie zmierza, kierując się w tym dryfowaniu własną logiką pozornego bezsensu. Nie oznacza to jednak, że jest niekonsekwentny, albo że brak mu zasad, które pozwoliłyby jednoznacznie go określić. Uchylanie się od zachowania reguł tradycyjnego tekstu może okazać się bowiem wytyczną równie konsekwentną i trudną do spełnienia, co ich przestrzeganie. Podobnie jak brak powagi może się okazać pozą trudniejszą do utrzymania niż dostojność.

Pomimo przekonania, że kamp umyka wszelkim próbom opisu, reguł w nim nie brakuje. W kontekście literatury kampu, jego języka oraz całej idei kampfowania, najbardziej spójną wykładnią dla wyrażania jakichkolwiek sensów i produkowania znaczeń będzie ta, która zrywa z rodzajem opisu, jaki narzucać mogą powszechne wizje i wizerunki kultury. Znakomicie przedstawia to fragment z *Zulejki Dobson* Maxa Beerbohma, w której metafora użyta dla oddania wyglądu stóp Księcia – Johna Alberta Edwarda Claude’a Orde’a Angusa Tankertona Tanville-Tankertona, czternastego księcia Dorset, markiza Dorset, hrabiego Grove, hrabiego Chastermaine, wicehrabiego Brewsby, barona Grove, barona Pestrap i barona Wolock, para Anglii¹⁵² – zdecydowanie odbiega od utartego w kulturze sposobu przedstawiania książęcości, odwracając porządek myślenia o wyglądzie książęcych stóp tak, jak uczą tego bajki i baśnie.

Zegar w salonie Rektora wybił właśnie ósmą i w tej samej chwili na niedźwiedzią skórę przed kominkiem wkroczyły książęce stopy. Były długie i wąskie, i tak szlachetnie wysklepione, że można by je porównać jedynie z parą wołowych ozorów w galarecie, które jada się na śniadanie. Natomiast postać stojąca na tych stopach, jej twarz i jej strój, były nieporównywalne do niczego¹⁵³.

Na skutek takich czy innych podobnych zabiegów, którymi szczyci się i z których słynie kamp literacki, można by go posądzić o zwykłą skłonność do przekory i kpiarstwa. Nie można jednak zapomnieć, że kamp jest zjawiskiem, które jest, parafrazując polski tytuł jednej ze sztuk Wilde’a, niepoważne na serio. Ponieważ celuje we własnym nadmiarze oraz wyśmiewa to, że sam delektuje się własnym nadmiarem, kamp jako tekst – kamp literacki –

¹⁵² Por. Max Beerbohm, *Zulejka Dobson*, przeł. Jolanta Mach, Warszawa 1993, s. 47-48.

¹⁵³ Tamże, s. 23.

jest w pewnym sensie ironiczny i sarkastyczny. Pomimo przypisywanej mu skłonności do drwin, kamp manifestuje i uskutecznia tę skłonność z właściwą sobie powagą i namaszczeniem, wierzy bowiem we własne środki, własne światy i własne kreacje. Choć jest żartobliwy i pełen dystansu do rzeczywistości i samego siebie, kamp nie jest autoironiczny w tym sensie, że traktuje się „śmiertelnie” „poważnie”. Wierzy w siłę swej pozy, wierzy w język, którym przemawia i pisze. „Celebrytuje głos, by zmierzyć się z jego nieobliczalną skalą, jego arbitralną intensywnością, z własnym *cudzysłowem* – w którym leży literackie przedstawienie heroizmu anarchistycznej, anonimowej osobowości”¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Karl Keller, *Walt Whitman Camping*, dz. cyt., s. 114. Tłum. własne.

ZAKOŃCZENIE

Postaci kampu

Dotychczasowe rozważania nad problemem upostaciowienia kampu doprowadziły nas do momentu, w którym widzimy, że mamy do czynienia ze zjawiskiem trudnym do określenia w sposób jednoznaczny. Wynika to tak ze złożoności samego zagadnienia kampu, jak również ze zróżnicowania mediów, jakimi posługuje się on, znacząc swoją obecność w kulturze.

Nadrzędnym celem podjętych w tej pracy rozważań było możliwie jak najpełniejsze przybliżenie zjawiska postaci w kampie; określenie kształtu bohatera kampowego, jak również zastanowienie się nad sposobami budowania i manifestowania się pozy powstającej w procesie kampfowania (ang. *camping about*). Realizacja tych celów nie mogła dokonać się bez analizy historycznego i teoretycznego rozwoju zjawiska kampu oraz omówienia tych problemów w obrębie jego teoretycznego opisu i kulturowych manifestacji, które pozwalają zapoznać się ze środkami, w oparciu o które kamp przeprowadza konstrukcję swej pozy.

W myśl tradycyjnych (teoretyczno-literackich) sposobów opisywania właściwości postaci, precyzyjne określenie kształtu personifikacji kampu jest jednak trudne. Wynika to z problemów natury metodologicznej. Pozy kampu nie mieszczą się bowiem w tradycyjnych metodologiach badania postaci i opierają się opisom dokonywanym za pomocą metod strukturalnych. Bohaterów kampu nie da się ocenić pod względem ich wartości poznawczej i wychowawczej, tak jak to ma miejsce w teorii dramatu. Nie da się wyodrębnić w nich zespołów cech, które byłyby informacją o kondycji jednostki, losie ludzkości czy psychologii człowieka. Postać kampowa nie jest zbiorem zindywidualizowanych właściwości, dających podstawę do systematyzacji, a w konsekwencji schematyzacji i oceny zachowań, reakcji i stanów swoich podmiotów. Wynika to przede wszystkim z performatywnego charakteru samego kampfowania. Bohater kampu to „ciało” skrojone na miarę. To „ciało” pozostające w nieustannym procesie konstruowania, dekonstruowania i rekonstruowania swego wizerunku. To „ciało” stanowiące zespół przedstawień, a nie cech bohatera w rozumieniu psychologicznym. Możliwa zmienność wizerunku sprawia, że bohater kampowy to postać otwarta. W przeciwieństwie do tradycyjnie rozumianej osobowości, która reprezentuje postać-

stworzoną (*character-made*), bohater kampfowy to postać-w-trakcie-stwarzania (*character-in-the-making*).

W ten sposób uprawianie kampu wpisuje się w ponowoczesne założenia strategii performatywnych. Realizuje tym samym najbardziej współczesne paradygmaty upostaciowienia jednostki, które w manifestacji post-dramatyczności zrywają z ideą postaci arbitralnej. Poza kampu to jedno z najwyraźniejszych zjawisk pokazujących, że bohater nie jest zbiorem gotowych rozwiązań, że nie należy w nim szukać gotowych schematów, będących odzwierciedleniem schematycznie zaprojektowanej rzeczywistości. Kamp, jako konstrukcja roli, odwraca się od mimetycznych założeń teatru antycznego i matryc psychologicznych późniejszej dramaturgii realistycznej. Choć „naśladuje” wybrane zachowania, robi to na zasadzie parodii, trawestując kulturowo ustanowione wzory reprezentacji.

Co więcej, naśladownictwo w kampie przebiega w sposób odbiegający od zasad zwyczajowo pojętej trawestacji. Kampowe naśladowanie wzorów kulturowych odbywa się na warunkach zwielokrotnionej mimikry, ponieważ postaci kampu tworzą się w oparciu o kulturowo ustanowione stereotypy (zwłaszcza stereotyp kobiecości), które same w sobie stanowią już rodzaj karykaturalnego przedstawienia faktycznego stanu rzeczy. Typem parodii, w oparciu o który kamp konstruuje swoje pozy, jest imitacja subwersywna, która z jednej strony niesie ze sobą niebezpieczeństwo utrwalania wizerunku stereotypowego, z drugiej zaś – za sprawą środków kampfowego performance’u – jest jego zakwestionowaniem. Operowanie sprzecznościami należy jednak do jednej ze strategii kampu. Być może dlatego łatwiej tłumaczyć go za pomocą metafor, aniżeli środków poetyki. Szczególnie, że te pierwsze pozwalają lepiej pokazać go w kontekście i w ten sposób lepiej dookreślić jego znaczenia.

Znaczącym tłem dla rozważań nad cechami bohatera kampu okazała się relacja między dandyzmem i kampfem. Zakwestionowanie metafory mówiącej, że kamp to dandyzm w dobie kultury masowej, pozwoliło na przybliżenie zarówno cech dandysa, jak i cech postaci kampfowej. Choć obie kreacje stanowią rodzaj nienaturalnej pozy, różnią się od siebie tak pod względem celów, jak i realizacji własnych wizerunków. Dandyzm jest ascetyczną, wyrafinowaną formą konstruowania męskości, tworzącą oparty na określonym dogmacie system kulturowy. To rodzaj elegancji będącej wynikiem zwrotu ku sztuce jako ideałowi piękna i prawdy. Kamp natomiast jest rodzajem pozy, która daleka od dogmatów, parodiuje systemy kulturowe. Parodiuje sztukę, struktury kultury i instytucje społeczne – zwraca się ku kobiecości i kobiecym formom nadmiaru. W literaturze widoczne jest to na przykładzie

Des Esseintes i Tannhäusera: ten pierwszy estetyzuje rzeczywistość, drugi natomiast – odmienia (*queeruje*) ją.

Kluczowe dla rozważań nad kształtem postaci kampowej okazało się ustanowienie jednoczącej reguły kampu, która definiuje go jako *nadmiar więcej*. Pozwoliło to sprecyzować rodzaj nadwyżki w kampie oraz jego sposoby zarządzania *surplusem*, jak również dookreślić charakter samego zjawiska kampu, zwłaszcza w relacji do innych rodzajów nadmiaru. Miało to szczególne znaczenie dla określenia typów fantastyczności, z jakimi mamy do czynienia w przypadku kampowej konstrukcji pozy. Kamp jako immanentna postać nadmiaru, różni się bowiem zarówno od reprezentacji surrealistycznych, jak i od innych form fantastyczności tym, że akumulując nadwyżkę, traci on transcendentalny charakter wynikający z wydatkowania nadmiaru.

Innym znaczącym tłem dla problemu upostaciowienia kampu jest określenie w nim i za jego pośrednictwem zagadnień prawdy i piękna. Obok wyznaczającej ich kształt estetycznej teorii Sontag, ilustruje je również zestawienie kampowej pozy z figurą bohatera romantycznego. W nowoczesnej historii rozwoju charakteru w dramacie, postaci te stanowią skrajne punkty pokazujące zmiany, jakie zaszły od momentu rozkwitu roli bohatera w kulturze i sztuce do chwili, w której głosi się jego upadek. W przeciwieństwie do bohatera romantycznego, który widział piękno i prawdę w naturze, kamp poszukuje prawd w tym, co nienaturalne. Przez wzgląd na „naturalny” podział płci, w „naturze” widzi uwarunkowany kulturowo i społecznie sposób organizacji życia. Pomimo odwrócenia się od powszechnie rozumianych zasad prawdy i piękna, bohater kampowy całym swym wizerunkiem oraz kreacją swej pozy dąży do uchwycenia najbardziej tożsamej z nim reprezentacji własnego „ja”. To w pewnym sensie zbliża go do ideałów bohatera romantycznego, który przede wszystkim poszukiwał wolności i prawdy. Należy jednak pamiętać, że kamp powstaje w oparciu o prawdy, które są, jak pisał Nietzsche, „armiami metafor”¹⁵⁵. Wizerunek kampowy jest trawestacją takich metafor (metafory płci, metafory kobiecości) – jest interpretacją podmiotów i spraw już zinterpretowanych w kulturze, z czego wynika jego nadmierny/nadmiarowy charakter.

W perspektywie współczesnego definiowania zagadnienia kampu i określania jego wizerunków i postaci w kulturze istotna pozostaje również kwestia relacji i zależności, jaka zachodzi między kampem a kulturą popularną. Okazuje się bowiem, że liczne nadużycia ze strony tej ostatniej naruszają tożsamość i właściwe znaczenia zjawiska kampu.

¹⁵⁵ Por. Friedrich Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, dz. cyt., s. 189.

Obecny w polu badań i teorii kultury trend pozwalający wiązać te dwie estetyki, doprowadził do prawdziwego kryzysu kampu, który w oczach niektórych badaczy oznacza wręcz jego koniec. Fran Leibovitz ogłosiła nawet, że kamp umarł¹⁵⁶. Jej zdaniem, jak pisze Caryl Flinn w artykule zatytułowanym *Śmierci kampu*, odkąd kamp został włączony w nurt kultury masowej, należy mówić o nim „dekamp”¹⁵⁷. Tymczasem analiza sposobów upostaciowienia kampu i ich rola w kulturze pokazuje, że kamp nie tylko nie umiera, ale też wyraźnie daje o sobie znać, potrafiąc dobrze manipulować narzędziami popu dla własnej promocji i własnych celów. Tym, co szkodzi romansowi popu i kampu, jest obserwowana od jakiegoś czasu moda na kamp jako na wizerunek w kulturze popularnej i na metodę badawczą wśród krytyków kultury. Trzeba więc nieustannie weryfikować charakter kampowej pozy, przypominając, że choć korzysta z popkultury, należy ona do obszarów jej pogranicza.

Pomimo uwypuklenia przeze mnie kilku szczególnych aspektów analizy postaci kampu, podjętych tu rozważań nie można traktować w sposób wybiórczy. Choć dokonane tu przedstawienie sposobów konstruowania się póź kampu jest z pewnością niekompletne (czy to na skutek świadomego pominięcia niektórych aspektów kampu, czy na skutek ograniczonej wiedzy autora), dotyka ono zagadnień i problemów, które łączą się i wzajemnie uzupełniają. Sekwencja analizy wybranych zagadnień oraz konteksty, w jakich są omawiane nie tylko przedstawiają i definiują zjawisko kampu, ale określają cechy kampowej postaci wraz z rodzajem pozy, jaki ona reprezentuje. Dzięki temu widzimy, że postać, z jaką mamy do czynienia w kampie, to postać, która w myśl zasady *nadmiaru więcej* jest realizacją czy ucieleśnianiem pewnego fantazmatu, a w konsekwencji przekroczeniem ograniczeń świata rzeczywistego. Choć określiliśmy go jako kobiecy, kamp nie przybiera żadnego konkretnego wizerunku. Oznacza to, że mówiąc o sposobach upostaciowienia kampu, mówimy o realizowaniu pewnej idei kampowości, która materializuje się poprzez wcielanie konstytutywnych cech kampu, wśród których teatralizacja, parodia (mimikra podwójna) i balansowanie na pograniczu niewinności i zgorszenia (wulgarność) odgrywają decydującą rolę.

Kamp jest zjawiskiem performatywnym. Postać w kampie jest zatem przede wszystkim kreacją wizualną, lub wizualno-dźwiękową. Nie trzeba jej rozumieć, natomiast należy ją oglądać (i słyszeć)¹⁵⁸, ponieważ cechy postaci kampowej są cechami rozpoznawalnymi w procesie ich wizualizacji (zarówno na poziomie prezentacji jak i ich

¹⁵⁶ Por. Caryl Flinn, *Śmierci kampu*, przeł. Anna Nacher, „Panoptikum” nr 6 (13) 2007, s. 197.

¹⁵⁷ Por. Tamże.

¹⁵⁸ Dotyczy to również języka kampu, który został przedstawiony jako jeden z rodzajów personifikacji kampu oraz sposobów konstruowania kampowej pozy.

recepji). Żeby pojąć charakter i postaci kampu trzeba z nim obcować na warunkach spektaklu, w którym poza, jaką proponuje kampf, stanowi przedmiot, motyw, cel i środek wyrazu przedstawienia.

Być może właśnie dlatego znaczącym polem dla analizy postaci w kampie (i postaci kampu) jest literatura kampfowa. Medium, jakim jest tekst, oraz perspektywa ujęcia kampu jako sposobu konstruowania określonej pozy pozwalają zauważyć, że w literaturze postać ma charakter podwójny. Wynika to z faktu, że upostaciowienie kampu przebiega w niej w dwojaki sposób: albo za sprawą bohaterów jako takich, albo za sprawą samego języka i literackiej aranżacji. Źródłem kampu w literaturze może być albo bohater, albo sam tekst. Bywa oczywiście i tak, że procesy te zachodzą jednocześnie. Pomimo dokładnego opisu cech literackiego kampu, Gary McMahon, autor książki *Kampf w literaturze* w dużym stopniu pomija ten aspekt. McMahon przyjmuje bowiem bardziej estetyczną aniżeli performatywną perspektywę dla badań literackiego kampu, trzymając się chronologicznego toku rozważań, co w przypadku pracy wprowadzającej to zagadnienie jest uzasadnione. Jednak spojrzenie na kampf z punktu widzenia praktyki pozwalającej na budowanie wizerunku pozwala doprecyzować jej definicję, zwracając uwagę na to, że reprezentuje ona taki rodzaj literackiego ujęcia, który za pomocą środków języka nie tylko opisuje kampfowe kreacje, ale sam je tworzy.

Takiemu podziałowi tekstów literackiego kampu posłużyło przedstawienie literatury kampfowej z perspektywy początków kampu i obecnego miejsca jego rozwoju. Dzięki analizie postaci Aubreya Beardsleya i jego dzieła pt. *Under the Hill* oraz współcześnie tworzonej poezji Chloego Poemsa, zyskujemy nie tylko możliwość pokazania tekstu jako bohatera kampu, lecz również zmian, jakim ulega charakter pozy w kampie, jej cele i właściwości kulturowe. W przypadku Beardsleya widać, jak za pomocą tekstu kampf przygotowuje się na swój późniejszy *coming out*, jak naśladując konwencje literackiej klasyki, załamuje je dokonując próby transgresji porządku, w jakim funkcjonuje dzieło literackie, a w tym: jego tematy, język, bohaterowie i sposoby reprezentacji. U Poemsa, którego poetycki kampf jest kampfem okresu *post-coming out*, dostrzegamy natomiast proces samo-emancypowania się kampu, który poszukuje swej tożsamości nie tyle w kulturze i społeczeństwie hetero-, ale przede wszystkim w wizerunkach, jakie nakłada na niego asymilująca się społecznie kultura gejska.

Elementem dopełniającym analizę kampu tak w perspektywie postaci, jak i tekstu jako sposobu tworzenia formy kampfowej, są osoby samych twórców. Aubrey Beardsley, rysownik i malarz, z fantazmatami i literacką wizją, jakiej nie spotka się u innych pisarzy i Chloe

Poems, ostentacyjny kampu, uprawiający sztukę kampu jak jeszcze nikt dotąd: literacko, poetycko i recitalowo. Beardsley to literacki mollita, który uprawia swój kampu w ukryciu i masce; Poems natomiast to postać neo-kampowa, budująca kampu na zasadzie odzyskiwania jego zagubionych znaczeń i środków, by uwolnić go od zmian w kulturze i w ten sposób ocalić jego pierwotny kształt i dystynktywny charakter.

Perspektywa ujęcia kampu jako środka, procesu i formy konstruowania (się) pozy wpływa również na rozumienie natury kampu i towarzyszących mu zjawisk. Pokazuje, że bez względu na sposoby opisu kampu, zarówno jako estetyka, rodzaj wrażliwości, forma przedstawienia, czy też recepcji, rodzaj ideologii, ekonomia kultury, sposób budowania tożsamości płciowej lub hobby, jest przede wszystkim procesem, na który składa się zespół określonych czynności, a ich charakter zgodny jest z cechami i środkami uznanymi za konstytutywne dla zjawiska kampu. Choć ujęcie to nie zawsze może pomagać w wyodrębnianiu obiektów i postaci kampu, pozwala ustalić, że przedmiot kampu – przedmiot kampu, jest wynikiem konstruowania (się) pozy i procesów niezbędnych dla jej zaistnienia, co oznacza, że przedmiot ten jest postacią kampu, bohaterem kampu, który, podsumowując słowami metafory wiersza Poemsa, jest

Ogromy

Wytworny

I zakodowany Morsem

*W towarzyskiej rozmowie*¹⁵⁹

¹⁵⁹ Chloe Poems, *Tripping* (fragment), w: *Chloe Poems's Li'l Book of Manchester* dz. cyt., s. 9. Tłum. własne.

(WYKAZ PRAC CYTOWANYCH)

Opracowania książkowe i artykuły

1. [anonim] *Sebastian Horsley. Interview*. "The Chap" [wersja online]. Dostępny w sieci World Wide Web: thechap.net/content/section_archive/horsley.html, [dostęp: 2012-03-03].
2. Adams, James Ali. *Dandies and Desert Saints: Styles of Victorian Masculinity*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1995.
3. Adams, James Eli. *Gentleman, Dandy, Priest: Manliness and Social Authority in Pater's Aestheticism*. "ELH", vol. 59, nr 2 (1992), s: 441-466.
4. Adams, James Eli. *The Hero As Spectacle. Carlyle and the Persistence of Dandyism* [w:] *Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination* (red. Carol T. Christ i John O. Jordan). Berkeley: University of California Press, 1995, s: 213-232.
5. Adorno, Theodore. *Teoria estetyczna*. Przeł. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: PWN, 1994.
6. Arystoteles. *Poetyka*. Przeł. Henryk Podbielski. Warszawa: PWN, 1988.
7. Babuscio, Jack. *The Cinema of Camp* [w:] *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader* (red. Fabio Cleto). Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s: 117-135.
8. Bailey, Derrick Sherwin. *Homosexuality and the Western Christian Tradition*. London: Archon Books, 1975.
9. Bailey, Robert W. *Gay Politics, Urban Politics. Identity and Economics in the Urban Setting*. New York: Columbia University Press, 1999.
10. Baker, Paul. *Fantabulosa: A Dictionary of Polari and Gay Slang*. London: Continuum, 2004.
11. Baker, Paul. *Polari – The Lost Language of Gay Men*. London; New York: Routledge, 2004.
12. Banis, Victor J. *That Man From C.A.M.P. Rebel Without a Pause* (red. Fabio Cleto). New York; London; Oxford: Harrington Park Press, 2004.

13. Baran, Bogdan. *Postmodernizm i końce wieku*. Kraków: Inter Esse, 2003.
14. Barthes, Roland. *Roland Barthes*, Paris: Éd. du Suil, 1975.
15. Bataille, Georges. *Erotyzm*. Przeł. Maryna Ochab, Gdańsk: Słowo/Obraz/Terytoria, 1999.
16. Bataille, Georges. *The Unfinished System of Nonknowledge*, pod redakcją Stuarda Kendalla, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
17. Bataille, Georges. *Visions of Excess. Selected Writings 1927-1933*. Przeł. Allan Stoekl, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
18. Baudelaire, Charles. *Au Lecteur* [w:] *The Flowers of Evil / Les Fleurs du Mal* (red. Wallace Fowlie). New York: Dover Publications, 1992, s: 18-20.
19. Baudelaire, Charles. *Le Dandy* [w:] *The Flowers of Evil / Les Fleurs du Mal* (red. Wallace Fowlie). New York: Dover Publications, 1992, s : 192-199.
20. Baudrillard, Jean. *Symulakry i Symulacja*. Przeł. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2005.
21. Beardsley, Aubrey; John Glassco. *Under the Hill*. New York: Grove Press, 1959.
22. Beaudelaire, Charles, *Oeuvres Completes* (red. Claude Pichois). Paris: Gallimard, 1999.
23. Beaudelaire, Charles. *Flowers of Evil and Other Works*. (red. Wallace Fowlie). New York: Dover Publications, 1992.
24. Beerbohm, Max. *Zulejka Dobson*. Przeł. Jolanta Mach. Warszawa: „Alfa”, 1993.
25. Benjamin, Walter. *Pasaże*. Przeł. Ireneusz Kania. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005.
26. Berger, Harry. *Fiction of the Pose. Rembrandt Against the Italian Renaissance*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
27. Bergma, David. *The Violet Hour. The Violet Quill and The Making of Gay Culture*. New York: Columbia University Press, 2004.
28. Bergman, David. *Strategic Camp: The Art of Gay Rhetoric* [w:] *Camp Grounds: Style and Homosexuality* (red. David Bergman). Amherst: University of Massachusetts Press, 1993, s: 92-109.
29. Berman, Marshall. *Wszystko, co stale rozpływa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przeł. Marcin Szuster. Kraków: Universitas, 2006.
30. Black, Henry Campbell. *Black's Law Dictionary: Second Edition*. Union, NJ: Lawbook Exchange, 1995.

31. Bloom, Harold. *Introduction* [w:] *Oscar Wilde* (red. Harold Bloom). New York: Infobase Publishing, 2010, s: 1-10.
32. Booth, Mark. *Camp*, London: Quartet Books, 1983.
33. Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Przeł. Gino Rymond i Matthew Adamson. Cambridge: Harvart University Press, 1991.
34. Bourdieu, Pierre. *Reguły Sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Przeł. Andrzej Zawadzki. Kraków: Universitas, 2001.
35. Britton, Andrew. *For Interpretation: Notes Against Camp* [w:] *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader* (red. Fabio Cleto). Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s: 136-142.
36. Bronski, Michael. *Culture Clash: the Making of Gay Sensibility*. Boston: South End Press, 1984.
37. Brookes, Les. *Gay Male Fiction Since Stonewall*. New York; London: Routledge, 2009.
38. Brooks, David. *Bobos in Paradise: the New Upper Class and How They Got There*. Thorndike: Simon&Shuster, 2000.
39. Bullough, Vern; Bonnie Bullough. *Cross Dressing, Sex, and Gender*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993.
40. Butler, Judith. *Od „wnętrza” do performatywów płci*. Przeł. Karolina Krasuska. „Poznańskie Studia Polonistyczne” XIII (XXXIII), *Kamp Lingwizm: niedokończone projekty nowoczesności*, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2006, s: 127-136.
41. Butler, Judith. *Undoing Gender*. New York; London: Routledge, 2004.
42. Byron, George Gordon. *Don Juan*. Przeł. Edward Porębowicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955.
43. Byron, George Gordon. *Giaur*. Przeł. Adam Mickiewicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1984.
44. Caillois, Roger. *Gry i ludzie*. Przeł. Anna Tatarkiewicz i Maria Żurowska. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Wolumen. 1997.
45. Calloway, Stephen. *Wilde and the Dandyism of the Senses* [w:] *The Cambridge Companion to Oscar Wilde* (red. Peter Raby). Cambridge: Cambridge University Press, 2004, s: 34-54.
46. Camus, Albert. *Człowiek Zbuntowany*. Przeł. Joanna Guze, Kraków: Oficyna Wydawnicza „Res Publica”, 1991.

47. Carlyle, Thomas. *Sartor Resartus*, vol.1. London: Chapman and Hall, 1831.
48. Carroll, Lewis. *Po drugiej stronie lustra*. Przeł. Robert Stiller. Warszawa: "Alfa", 1990.
49. Carroll, Lewis. *Through the Looking Glass*. Caedmon [brak nazwy wydawcy], 1958.
50. Castiglione, Baldassare. *The Book of the Courtier*. [tłumacz nieznany]. Mineola: Dover Publications, 2003.
51. Cleto, Fabio. *Foreword. Of Spies, Diamonds, and Queens* [w:] *That Man From C.A.M.P. Rebel Without a Pause* (red. Fabio Cleto). New York; London; Oxford: Harrington Park Press: 2004, s: vii-xiii.
52. Cleto, Fabio. *Introduction: Queering the Camp* [w:] *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader* (red. Fabio Cleto). Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s: 1-42.
53. Cleto, Fabio. *Wprowadzenie: Odmieniając kamp*. Przeł. Michał Szczubiłka. „Panoptikum” *Amalgamat kampowy* 6 (13) 2007, s: 169-196.
54. Cohen, Steven. *Incongruous Entertainment. Camp, Cultural Value, and the MGM Musical*. Durham and London: Duke University Press, 2005.
55. Colette, Sidonie-Gabrielle. *Czyste, nieczyste*. Przeł. Katarzyna Bartkiewicz. Warszawa: Wydawnictwo AB, 2009.
56. Core, Philip. *Camp. The Lie that Tells the Truth*. London: Plexus, 1984.
57. Crisp, Quentin. *How to Have a Lifestyle*. London: Cecil Woolf, 1986.
58. Crompton, Simon. *The Basics are Blue and Grey*. Dostępny w sieci World Wide Web: stylecrave.com/2010-12-29/the-basics-are-blue-and-grey, [dostęp: 2011-07-03].
59. d'Aurevilly, Jules. *Du Dandysme et de Georges Brummell*. Paris: Alphonse Lemerre Éditeur, 1879.
60. Debord, Guy. *Spółeczeństwo spektaklu*. Przeł. Mateusz Kwaterko. Warszawa: PIW, 2006.
61. Descartes, René. *Medytacje o pierwszej filozofii*. Przeł. Maria Ajdukiewicz. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1948.
62. Descartes, René. *Rozprawa o metodzie*. Przeł. Wanda Wojciechowska. Warszawa: PWN, 1988.

63. Diamond, Elin. *Performance and Cultural Politics* [w:] . *The Routledge Reader in Politics and Performance* (red. Lizbeth Godman i Jane de Gay). London; New York: Routledge, 2000, s: 66-69.
64. DK Antonio, [fragment wypowiedzi]. Dostępny w sieci World Wide Web: daboyz.pl/Antonio.html, [dostęp: 2011-08-14].
65. Dollimore, Jonathan. *Post/modern: On the Gay Sensibility, or The Pervert's Revenge on Authenticity* [w:] *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader* (red. Fabio Cleto). Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s: 221-236.
66. Dollimore, Jonathan. *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Calredon Press, 1991.
67. Doty, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press: 1993.
68. Dyer, Richard, *It's So Camp As Keeps Us Going* [w:] *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader* (red. Fabio Cleto) Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, s: 110-116.
69. Edgell, Stephen. *Class*. London; New York: Routledge, 1993.
70. Eliade, Mircea. *Obrazy i symbole*. Przeł. Magda i Paweł Rodakowie. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1991.
71. Ellis, Havelock. *My Confessional*. Freeport: Books for Libraries Press, 1970.
72. Ellis, Havelock. *Studies in the Psychology of Sex*, vol. 2. Dostępny w sieci World Wide Web: Gutenberg.org/file/13611/13611-h/13611-h.htm, [dostęp: 2011-02-05].
73. Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. London: Penguin Books, 1997.
74. Featherstone, Mike. *In Pursuit of the Postmodern: An Introduction*. "Theory, Culture, and Society" (5) 1988, s: 195-215.
75. Fiderkiewicz, Maria. *Kicz – między wstydem a zachwytem* [w:] *Kicz. Między wstydem a zachwytem* (red. Maria Fiderkiewicz i Wojciech Józef Burszyna). Katowice: Muzeum Śląskie w Katowicach, 2005, s: 9-18.
76. Firbank, Ronald. *Odette d'Atrevernes and A Study of Temperament* [fragment w przekładzie Grzegorza Jankowicza w:] *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze* (red. Piotr Oczko). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008, s: 180-186.

77. Firbank, Ronald. *Zdeptany Kwiatuśzek*. Przeł. Andrzej Sosnowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1998.
78. Fish, Stanley. *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi* [w:] *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane* (red. Andrzej Szahaj). Kraków: Universitas, 2002, s: 81-98.
79. Fish, Stanley. *Retoryka* [w:] *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane* (red. Andrzej Szahaj). Kraków: Universitas, 2002, s: 421-462.
80. Flinn, Caryl. *Śmierci kampusu*. Przeł. Anna Nacher. „Panoptikum” *Amalgamat kampusowy* 6 (13) 2007, s: 197.
81. Foucault, Michel. *Historia seksualności*. Przeł. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant i Krzysztof Matuszewski. Warszawa: „Czytelnik”, 1995.
82. Franta, Andrew. *Romanticism and the Rise of Mass Public*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
83. *Free English Dictionary* [wersja online]. Dostępny w sieci World Wide Web: thefreedictionary.com, [dostęp: 2011-06-12].
84. Fuchs, Elinor. *The Death of Character: Perspective of Theatre After Modernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
85. Gagnier, Regenia. *Wilde and the Victorians* [w:] *The Cambridge Companion to Oscar Wilde* (red. Peter Raby). Cambridge: Cambridge University Press, 2004, s: 18-33.
86. Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge, 1997.
87. Garelick, Rhonda K. *Rising Star: Dandyism, Gender and Sex Performance in the Fin de Siècle*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998.
88. Gautier Teofil. *Kapitan Fracasse*. Przeł. Wojciech Natanson. Warszawa: Nasza Księgarnia, 1967.
89. Gautier, Théophile. *Le Capitane Fracasse*. [tłumacz nieznany]. Boston: Adamant Media Corporation, 2006.
90. Giddens, Anthony. *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Przeł. Alina Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.
91. Glassco, John. *Introduction* [w:] *Under the Hill*. New York: Grove Press, 1959, s: 5-13.

92. Goffman, Erving. *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Przeł. Helena i Paweł Śpiewakowie. Warszawa: PIW, 1984.
93. Grose, Francis. *A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue*, London: Hooper and Wigstead, 1796.
94. Harris, Cherleine. *Living Dead in Dallas (Southern Vampire Mysteries)*. New York: Ace Books, 2009.
95. Hawkes, Gail. *Sex and Pleasure in Western Culture*. Malden: Polity Press, 2004.
96. Hawkins, Stan. *The British Pop Dandy: Masculinity, Popular Music and Culture*, Burlington: Ashgate, 2009.
97. Hazlitt, William. *Brummeliana*. Dostępny w sieci World Wide Web: dandyism.net/?page_id=213, [dostęp: 2011-07-03].
98. Heller, Dana. *Hairspray*. Malden, Mass: Wiley-Blackwell, 2011.
99. Hocquenghem, Guy. *Homosexual Desire*. Durham: Duke University Press, 1993.
100. Holland, Merlin. *Biography and the Art of Lying* [w:] *The Cambridge Companion to Oscar Wilde* (red. Peter Raby). Cambridge: Cambridge University Press, 2004, s: 3-17.
101. Holmes, Olivier W. *The Autocrat of the Breakfast Table*. London: The Walter Scott Publishing, 1906.
102. Hoogenboom, Marijke; Alexander Karschnia. *Na(ar) het theater - After Theatre?: Supplements to the International Conference on Postdramatic Theatre*. Amsterdam: Amsterdam School of the Arts Group, 2007.
103. Hopkins, David. *After Modern Art 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
104. Hubner-Wojciechowska, Joanna. *Art Déco. Przewodnik dla kolekcjonerów*. Warszawa: Wydawnictwo „Arkady”, 2007.
105. Huysmans, Joris K. *Against the Grain*. [tłumacz nieznany]. Middlesex: The Eco Library, 2006.
106. Ingarden, Roman. *O dziele literackim*. Przeł. Maria Turowicz. Warszawa: PWN, 1988.
107. Isherwood, Christopher. *The World in the Evening*. Harmondsworth: Penguin Books, 1966.
108. Izenberg, Gerald N. *Impossible Individuality: Romanticism, Revolution and the Origins of Modern Selfhood, 1787 – 1802*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

-
109. Jackson, Rosemary. *Fantasy and The Literature of Subversion*, London; New York: Routledge, 1993.
110. Jameson, Fredric. *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne* [w:] *Postmodernizm. Antologia Przekładów* (red. Ryszard Nycz). Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1996, s: 190-213.
111. Jauss, Hans Robert. *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*. Przeł. Piotr Bukowski [w:] *Odkrywanie modernizmu* (red. Ryszard Nycz). Kraków: Universitas, 1998, s: 21-59.
112. Jenks, Chris. *Transgression*. London; New York: Routledge, 2003.
113. Jenks, Chris. *Transgression*. London; New York: Routledge, 2003.
114. Jennings, Robert C. *Mea West: A Candid Conversation with the Indestructible Queen of Vamp and Camp*. "Playboy" January 1971, s: 73-83.
115. Jesse, William. *The Life of George Brummell, Esq. Commonly Called Beau Brummell*, Vol. 1. London: Saunders and Otley, 1844.
116. Kant, Immanuel. *Krytyka władzy sądzienia*. Przeł. Jerzy Gałęcki. Warszawa: PWN, 1986.
117. Keller, Karl. *Walt Whitman Camping* [w:] *Camp Grounds: Style and Homosexuality* (red. David Bergman) Amherst: University of Massachusetts Press, 1993, s: 113-120.
118. Keller, Yvonne. *Pulp Politics. Strategies of Vision in Pro-Lesbian Pulp Novels, 1955-1965* [w:] *The Queer Sixties* (red. Patricia Julian Smith). London; New York: Routledge, 1999, s: 1-25.
119. Kennedy, Liam. *Precocious Archeology: Susan Sontag and the Criticism of Culture*. "Journal of American Studies" vol. 24, nr 1, 1990, s: 23-39.
120. Kershaw, Baz. *Performance, Community, Culture* [w:] *The Routledge Reader in Politics and Performance* (red. Lizbeth Godman i Jane de Gay). London; New York: Routledge, 2000, s: 136-142.
121. Kift, Dagmar. *The Victorian Music Hall: Culture, Class, and Conflict*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
122. King, Dave. *Gender Blending. Medical Perspectives and Technology* [w:] *Blending Genders. Social Aspects of Cross-Dressing and Sex Changing* (red. Richard Ekins i Dave King). London: Routledge, 1996, s: 79-98.

123. King, Thomas A. *Performing 'Akimbo'. Queer Pride and Epistemological Prejudice* [w:] *The Politics and Poetics of Camp* (red. Moe Meyer). London; New York: Routledge, 1994, s: 23-50.
124. Kletowski, Piotr. *100 filmów kampowych – wstęp do leksykonu*. Dostępny w sieci World Wide Web: film.org.pl/prace/camp/sontag.html, [dostęp: 2011-07-18].
125. Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass; London: MIT Press, 1986.
126. Kundera, Milan. *Niežnośna lekkość bytu*. Przeł. Agnieszka Holland. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1992.
127. Kurkiewicz, Juliusz. Po obu stronach lustra, Carroll, Lewis. „Gazeta Wyborcza” (27 lipca) 2007. Dostępny w sieci World Wide Web: <http://wyborcza.pl/1,75517,4335277.html>, [dostęp: 2011-04-04].
128. Kylor, Michael Matthew. *Secreted Desires. The Major Uranians: Hopkins, Pater, Wilde*. Brno: Masaryk University, 2006.
129. Labarre, Suzanne. *Exhibition Captures the Soul of a Modern Dandy*. Dostępny w sieci World Wide Web: fastcodesign.com/1663060/exhibition-captures-the-soul-of-the-modern-dandy, [dostęp: 2011-06-15].
130. Larman, Aleksander. *Sebastian Horsley Obituary*. “The Guardian” (20 June) 2010. Dostępny w sieci World Wide Web: guardian.co.uk/artanddesign/2010/jun/18/Sebastian-horsley-obituary, [dostęp: 2011-07-08].
131. Lehman, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Przeł. Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006.
132. Lober, Judith. *Preface* [w:] *The Drag Queen Anthology: The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators* (red. Steven P. Schacht i Lisa Underwood), Binghamont NY: Harrington Park Press, 2004, s: xv-xvi.
133. Longman Corpus Network, *Longman Dictionary of Contemporary English. New Edition*, Harlow: Longman, 1995.
134. Louvish, Simon. *Mae West. It Ain't No Sun*. London: Faber&Faber, 2005.
135. Löwy, Michael; Robert Sayre. *Romanticism Against the Tide of Modernity*. Durham: Duke University Press, 2001.

136. Ludlam, Charles. *The Ridiculous Theatre: Scourge of Human Folly: the Essays and Opinions by Charles Ludlam* (red. Steven Samuels). New York: Theatre Communication Group, 1992.
137. Lytton, Edward Bulwer. *Pelham, or the Adventures of a Gentleman*, vol. 1. New York: J&J. Harper, 1829.
138. Łysiak, Waldemar. MW. Warszawa: Nobilis, 2004.
139. MacLeod, Catriona. *Introduction* [w:] *Venus in Furs*. Przeł. Joachim Neugroschel, New York: Barnes&Boble, 2004, s: vii-xiv.
140. MacLeod, Kristen. *Fictions of British Decadence. High Art, Popular Writing and the Fin de Siècle*. Basingstoke: Plgrave McMillan, 2006.
141. Majka-Rostek, Dorota. *Drag king jako emanacja kultury późnej nowoczesności* [w:] *Przebrani w płęć* (red. Paulina Szkudlarek). Poznań: Stowarzyszenie Kobiet "Konsola", 2011.
142. Maker, James. *Autofellatio*. [brak miejsca wydania]: BIGfib, 2011.
143. Malinowska, Anna. *Camp a sprawa polska, czyli krótka zaduma nad kondycją polskiego kampu* [w:] *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze* (red. Piotr Oczko). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008, s: 150-155.
144. Malinowska, Anna; Mikołaj Marcela. *The Queer of Pop. Chwast w ogrodzie (pop) kultury*. „Opcje” 2 (79) 2010, s: 44-51.
145. *Manchester Literature Festival Blog*. Dostępny w sieci World Wide Web: manchesterliterature.blogspot.com/2011/10/chloe-is-gone-long-live-gerry.html, [dostęp: 2012-02-14].
146. Markowski Paweł; Anna Burzyńska. *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków: Znak, 2009.
147. Marks, Karol. *Kapitał*. Krytyka ekonomii politycznej. [tłumacz nieznany]. Warszawa: Wiedza i Książka, 1970.
148. Mattis, Michael. *The Fake's Progress*. Dostępny w sieci World Wide Web: dandyism.net/?p=703, [dostęp: 2011-07-01].
149. McCabe, Patrick. *Breakfast on Pluto*. London: Picador, 2006.
150. McCormick, Ian. *Secret Sexualities: A Sourcebook of 17th and 18th Century Writing*. London: Routledge, 1997.

151. McCracken, Grant. *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Good and Activities*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.
152. McCulley, Johnson. *The Mark of Zorro*. New York: Tom Dohery Assoc., 1998.
153. McGann, Jerome J. *Byron and Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
154. McMahon, Gary. *Camp in Literature*. London: McFarland&Company, Inc., Publisher, 2006.
155. McMahon, Gary. *Foreword* [w:] *Adult Entertainment*. Glasshoughton: Route School Lane, 2002, s: 9-12.
156. Medhurst, Andy. *Kamp*. Przeł. Przemysław Czapliński. „Poznańskie Studia Polonistyczne” XIII (XXXIII), *Kamp Lingwizm: niedokończone projekty nowoczesności*, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2006, s: 93-114.
157. Mercer, John; Martin Shingler. *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*. London: Wallflower, 2004.
158. *Merriam-Webster's Dictionary of Synonyms: a Dictionary of Discriminated Synonyms with Antonyms and Analogous and Contrasted Words*, Springfield, Mass: Merriam Webster, 1984.
159. Meyer, Moe. *Introduction* [w:] *The Politics and Poetics of Camp* (red. Moe Meyer). London New York: Routledge, 1994, s: 1-22.
160. Meyer, Moe. *Under the Sign of Wilde: An archeology of Posing* [w:] *Politics and Poetics of Camp* (red. Moe Meyer). London; New York: Routledge, 1994, s: 75-109.
161. Mills, Simon. *All Mouth and Trousers*. “The Guardian” (17 June) 2006. Dostępne w sieci World Wide Web: guardian.co.uk/media/2006/jun/17/tvandradio.theguide, [dostęp: 2012-03-03].
162. Moles, Abraham. *Kicz czyli sztuka szczęścia: studium o psychologii kiczu*. Przeł. Anita Szczepańska i Ewa Wende, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978.
163. Morawski, Stefan. *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985.
164. Morgan, Diane. *Postmodernism and Architecture* [w:] *Routledge Companion to Postmodernism*. London: Routledge, 2001, s: 78-88.

165. Morris, Steven. *The Importance of Being Salome*. "The Guardian" (17 July) 2000. Dostępny na stronie World Wide Web: guardian.co.uk/uk/2000/jul/17/books.classics, [dostęp: 2011-07-07].
166. Nabokov, Vladimir. *Translator's Foreword* [w:] *The Hero of Our Time*. Garden City, N. Y.: Doubleday, 1958.
167. Newton, Esther. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
168. Nietzsche, Friedrich. *Wiedza radosna*. Przeł. Leopold Staff. Kraków: Zielona Sowa, 2003.
169. Nietzsche, Fryderyk. *Narodziny tragedii, czyli Hellenizm i pesymizm*. Przeł. Leopold Staff. Warszawa: „bis”, 1990.
170. Nietzsche, Fryderyk. *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie* [w:] *Pisma pozostałe 1862-1875* (red. Bogdan Baran). Kraków: Inter Esse, 1993, s: 181-199.
171. Novalis. *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*. Przeł. Jerzy Prokopiuk. Warszawa: 1984.
172. Nycz, Ryszard. *Słowo Wstępne* [w:] *Odkrywanie modernizmu* (red. Ryszard Nycz). Kraków: Universitas, 1998, s: 5-18.
173. Oczko, Piotr. *Święte obrazki – kampowe igraszki? Kamp a (pop)katolicyzm*, [w:] *CAMPania. Zjawisko kampu we współczesnej kulturze* (red. Piotr Oczko). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008, s: 143-149.
174. Peakman, Julie. *Sexual Perversions, 1670-1890*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
175. Pearce, Joseph. *The Unmasking of Oscar Wilde*. San Fransico: Ignatius Press, 2004.
176. Piątkowska, Krystyna. *Jeff Koons robi sztukę, czyli amerykański kicz – salátka z kwiatów, misiów i popikon erotyką podprawiana* [w:] *Kicz w kulturze* (red. Maria Fiderkiewicz). Katowice: Muzeum Śląskie w Katowicach, 2006, s: 53-69.
177. Pike, Karen. *Bitextual Pleasures*, w: "Literature/Film Quarterly" vol. 29, Nr 1. Salisbury: Salisbury University Press, 2001, s: 10-22.
178. Pióro, Tadeusz. *Od wydawcy* [w:] *Zdeptany Kwiatuśzek*. Przeł. Andrzej Sosnowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1998, s: 163-168.
179. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań: Pallotinum, 1980.
180. Poems, Chloe. [wywiad dla „Designer Magazine”]. Dostępny w sieci World Wide Web: designermagazine.tripod.com/ChloePoemsINT1.html, [dostęp: 2012-02-14].

181. Poems, Chloe. *Banal Street* [w:] *Chloe Poems's Li'l Book O'Manchester*. Manchester: Flapjack Press, 2008, s: 21.
182. Poems, Chloe. *Dear Comrades* [w:] *Universal Rentboy*. London: The Bad Press, 2000, s: 6.
183. Poems, Chloe. *Drag is Dead* [w:] *Universal Rentboy*. London: The Bad Press, 2000, s: 59-60.
184. Poems, Chloe. *Introduction* [w:] *Adult Entertainment*. Glasshoughton: Route School Lane, 2002, s: 13-15.
185. Poems, Chloe. *Margaret – A Royal Love Gory* [w:] *Adult Entertainment*. Glasshoughton: Route School Lane, 2002, s: 47-49.
186. Poems, Chloe. *Mel* [w:] *Chloe Poems's Li'l Book O'Manchester*. Manchester: Flapjack Press, 2008, s: 13.
187. Poems, Chloe. *Some of My Best Friends Are Straight* [w:] *Universal Rentboy*. London: The Bad Press, 2000, s: 25-26.
188. Poems, Chloe. *Stupid Intellectual* [w:] *Adult Entertainment*. Glasshoughton: Route School Lane, 2002, s: 31.
189. Poems, Chloe. *Tripping* [w:] *Chloe Poems's Li'l Book O'Manchester*. Manchester: Flapjack Press, 2008, s: 9.
190. Poems, Chloe. *Vigil* [w:] *Chloe Poems's Li'l Book O'Manchester*. Manchester: Flapjack Press, 2008, s: 14.
191. Polito, Mary. *Governmental Arts in Early Tudor England*. Aldershot: Ashgate, 2005.
192. Porter, Cole. *Anything Goes*. Piosenka z musicalu pt. *Anything Goes*, 1934.
193. Prokopiuk, Jerzy. *Novalis, czyli ziarno przyszłości* [w:] *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*. Warszawa: „Czytelnik”, 1984, s: 5-41.
194. Rancière, Jacques. *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*. Przeł. Maciej Kropiwnicki i Jan Sowa. Kraków: Korporacja Ha!art, 2007.
195. Raymond, E. T. *Portraits of the Nineties*. Freeport, N. Y: Books for Libraries Press, 1970.
196. Robertson, Pamela. *Guilty Pleasures. Feminist Camp from Mae West to Madonna*, London New York: I. B. Tauris, 1996.
197. Robertson, Pamela. *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mea West to Madonna*. London; New York: I. B. Tauris, 1996.

198. Rocke, Michael. *Forbidden Friendships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1996.
199. Romàn, David. „*It's My Party and I'll Die if I Want To*”: *Gay Men, AIDS, and the Circulation of Camp in U. S. Theatre* [w:] *Camp Grounds. Style and Homosexuality* (red. David Bergman). Amherst: University of Massachusetts, s: 206-233.
200. Ross, Robert B. *Aubrey Beardsley*. London: John Lane, 1909.
201. Rousseau Jean Jacques. *Przechadzki samotnego marzyciela*. Przeł. Maria Gniewiewska. Warszawa: „Czytelnik”, 1967.
202. Royal, Claudia. *Asceticism's Desire: Félicien Rops and the Demonized Woman* [w:] *Correspondences: Studies in Literature, History, and the Arts in Nineteenth-Century France: Selected Proceedings of the 16th Colloquium in Nineteenth-Century French Studies* (red. Keith Busby). Amsterdam: 1992, s: 191-202.
203. Rutkowska, Krystyna Ruta. *Czym jest teatr postdramatyczny?* Dostępny w sieci World Wide Web: <http://witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1090/1223/1367/>, [dostęp: 2011-06-22].
204. Salwa Olo („Przekrój”); Paweł Mossakowski („Gazeta Wyborcza”). Recenzje filmu *Hairspray* (2007). Dostępne w sieci World Wide Web: film.interia.pl/wiadomosci/film/news/powrot-kultowej-tandety,984898,38, [dostęp: 2011-07-17].
205. Schuman, Jessica. *The Naked Civil Servant. Quentin Crisp*. Dostępny w sieci World Wide Web: crisperanto.org/interviews/schumann.html, [dostęp: 2011-07-05].
206. Scott, Anthony O. *Teenagers in Love and a Mom in Drag in the '60s*. “The New York Times” (19 July) 2007. Dostępne w sieci World Wide Web: movies.nytimes.com/2007/07/19/movies/19hair.html, [dostęp: 2011-07-17].
207. *Select Trials at the Session-House in the Old-Bailey, for Murder, Robberies, Rapes, Sodomy, Coining, Frauds, Bigamy, and Other Offences*. London: L. Gilliver, 1742.
208. Senelick, Laurence. *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*. London: Routledge, 2000.
209. Sharman, Jim. *Horror Rocky Picture Show*, 1975.

-
210. Shaviro, Steven. *The Life, After Death, of Postmodern Emotions*. "Criticism" vol. 46, Nr 1 (Winter). Detroit, MI: Wayne State University Press, 2004, s: 125-141.
211. Shepard, Benjamin. *Queer Political Performance and Protest*. New York and London: Routledge, 2010.
212. Shepherd, Simon; Mick Wallis. *Drama – Theatre – Performance*. London: Routledge, 2004.
213. Sheppard, Richard. *Problematyka modernizmu europejskiego*. Przeł. Paweł Wawrzyszko [w:] *Odkrywanie modernizmu* (red. Ryszard Nycz). Kraków: Universitas, 1998, s: 71-140.
214. Shugart, Helene A.; Catherine Egle Waggoner. *Making Camp. Rethorics of Transgression in U.S. Popular Culture*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2008.
215. Sim, Stuart. *Names and Terms. The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought* [w:] *Routledge Companion to Postmodernism* (red. Sim Stuart). London: Routledge, 2001, s: 175-386.
216. Sinifield, Alan. *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*. London: Cassell, 1994.
217. *Słownik Turecko-Polski, Polsko-Turecki* (oprac. Lucyna Antonowicz-Bauer i Aleksander Dubiński). Warszawa: Wiedza Powszechna, 1983.
218. *Słownik Wyrazów Obcych*, Warszawa: PWN, 1995.
219. Smith, Seba (red.) *Beau Brummell*. "The Rover", vol. 3. New York: S. B. Dean&Co.: 1844, s: 312-318.
220. Somer, Mehmet Murat. *Zabójstwa Proroków*. Przeł. Anna Polat. Warszawa: Wydawnictwo Prószyński i S-ka, 2009.
221. Sontag, Susan. *Notatki o Kampie*, „Lieratura na Świecie” (9) 1979, s: 307-323.
222. Sova, Dawn B. *Literature Suppressed on Sexual Grounds*. New York: Facts On File, 2006.
223. Symons, Arthur. *Aubrey Beardsley*. London: At the Sign of the Unicorn, 1898.
224. Symons, Arthur. *The Art of Aubrey Beardsley*. New York: Modern Library, 1925.
Dostępny w sieci World Wide Web:
ebooks.adelaide.edu.au/b/beardsley/aubrey/art/complete.html, [dostęp: 2012-01-22].

-
225. Thompson, Hannah. *Decadence* [w:] *The Cambridge History of French Literature* (red. William E. Burgwinkle, Nicholas Hammond i Emma Wilson). Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2011, s: 541-548.
226. Tincom, Matthew. *Working like a Homosexual. Camp, Capital, Cinema*. Durham and London: Duke University Press, 2002.
227. Tomasz z Akwinu. *Suma Teologiczna*, T. 22. Dostępny w sieci World Wide Web: katedra.uksw.edu.pl/suma/suma_indeks.htm [dostęp: 2011-02-04].
228. Trumbach, Randolph. *Sex and the Gender Revolution: Homosexuality and the Third Gender in Enlightenment London*. Chicago; London: Chicago University Press, 1998.
229. *Turkish Dictionary*. Dostępny w sieci World Wide Web: turkishdictionary.net, [dostęp: 2012-02-02].
230. Ubersfeld, Anne. *Czytanie teatru*. Przeł. Joanna Żurowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002.
231. Valéry, Paul. *Les soiree avec m. Teste*. Paris : Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1922.
232. Verlaine, Paul. *Pierrot* [w:] *One Hundered and One Poems by Paul Verlaine*. Przeł. [na j. angielski] Norman R. Shapiro. Chicago: Chicago University Press, 1999, s: 122-123.
233. Vincent, Susan J. *The Anatomy of Fashion. Dressing the Body from Renaissance to Today*. Oxford: Berg, 2009.
234. Volcano, Del Lagrace; Judith Halberstam. *The Drag King Book*. London: Serpent's Tail, 1999.
235. Ward, Ned. *The History of the London Clubs*. London: J. Dutton, 1709.
236. Ware, J. Redding. *Passing English of the Victorian Era. A Dictionary of Heterodox English, Slang and Phrase*, New York: Dutton, 1909.
237. Watson, Nigel. *Postmodernism and Lifestyles* [w:] *Routledge Companion to Postmodernism*. London: Routledge, 2001, s: 53-64.
238. Watt, Ian. *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
239. Wiegand, Chris. *Different Beats*. "The Guardian" (14 May) 2008. Dostępny w sieci World Wide Web: guardian.co.uk/books/2008/may/14/crimebooks.chriswiegand, [dostęp: 2012-02-12].

240. Wilde, Oscar. *An Ideal Husband* [w:] *The Complete Works of Oscar Wilde*. New Lanarc: Geddes&Grosset, s: 156-179.
241. Williams, Linda. *Proliferating Pornographies On/Scene* [w:] *Porn-Studies* (red. Linda Williams). Durham; London: Duke University Press, 2004, s: 1-26.
242. Williams, Rymond. *Drama in Dramatized Society* [w:] *The Routledge Reader in Politics and Performance* (red. Lizbeth Godman i Jane de Gay). London; New York: Routledge, 2000, s: 55-59.
243. Williams, Simon. *Wagner and the Romantic Hero*. New York: Cambridge University Press, 2004.
244. Wingate, Edmund (red.). *Britton: the Second Edition*. London [brak nazwy wydawcy], 1640.
245. Witkowski, Michał. *Lubiewo*, Kraków: Korporacja Ha!art, 2006.
246. Witkowski, Michał. *Lubiewo*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2006.
247. Woodhouse, Reed. *Unlimited Embrace: A Canon of Gay Fiction, 1945 – 1995*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2000.
248. Wordsworth, William. *I Wandered Lonely As A Cloud* [w:] *The Collected Poetry of William Wordsworth: With an Introduction and Bibliography*. Ware: Wordsworth Editions, 1994, s: 187.
249. Xiao, Jingbo. *GRE 巅峰词汇*. Beijing: Qing hua da xue chu ban she, 2003.
250. Žižek, Slavoj. *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*. Przeł. Janusz Margański. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2003.
251. Żuławski, Juliusz. *Słowo wstępne* [w:] *Don Juan*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955. s: 5-13.

Publikacje nieksiążkowe

252. Alomodovar, Pedro. *Wszystko o mojej matce*. 1999.
253. Crisp, Quentin [wypowiedź w filmie] *Queer Realities and Cultural Amnesia*. Dostępny w sieci World Wide Web:
[youtube.com/watch?v=qB2yUxgqJos&feature=related](https://www.youtube.com/watch?v=qB2yUxgqJos&feature=related), [dostęp: 2011-07-05].
254. Crisp, Quentin. [wywiad]. Dostępny w sieci World Wide Web:
[youtube.com/watch?v=bffRaCpKZ1s&feature=related](https://www.youtube.com/watch?v=bffRaCpKZ1s&feature=related), [dostęp: 2011-07-05].
255. Crisp, Quentin. *Deja Vu with Quentin Crisp*. Dostępny w sieci Wordl Wide Web:
[youtube.com/watch?v=5Gv68ROOtfE](https://www.youtube.com/watch?v=5Gv68ROOtfE), [dostęp: 2011-07-05].

-
256. Crisp, Quentin. On Glamour. Dostępny w sieci World Wide Web :
<http://www.youtube.com/watch?v=UBiLi3yVSug>, [dostęp: 2011-07-08].
257. Horsley, Sebastian. Dandy in the Underworld. Dostępny w sieci World Wide Web: youtube.com/watch?v=mxLiKYOKPN0&feature=related, [dostęp: 2011-07-07].
258. Horsley, Sebastian. Dandyism. Dostępny w sieci World Wide Web: youtube.com/watch?v=IFPJQdkblpc, [dostęp: 2011-07-07].
259. Horsley, Sebastian. The Sebastian Horsley Guide to Whoring. Dostępny w World Wide Web: youtube.com/watch?v=hcuijtauGUc, [dostęp: 2011-07-07].
260. Poems, Chloe. What Is This Thing Called Gay? Dostępny w sieci World Wide Web: youtube.com/watch?v=LTzhh7KAdtw, [dostęp: 2012-02-24].
261. Rex, T. Dandy in the Underworld [na:] Dandy in the Underworld. (produkcja T. Rex). EMI 1977, CD.
262. Waters, John [wywiad w programie telewizyjnym The Tonight Show with Jay Leno]. Dostępny w sieci World Wide Web: youtube.com/watch?v=_nFPiPEnW4&feature=related, [dostęp: 2011-07-17].

Załącznik Nr 1

Poz(ycj)a „Akimbo” utrwalona w malarstwie portretowym osiemnastego wieku



Hyacinthe Rigaud, *Louis le Grande* (1701)



Hyacinthe Rigaud, *Portret Filipa de Courcillon* (1702)



Godfrey Kneller, *Portret Sir Chritophera Wrena* (1711)

Załącznik Nr 2

Alicja Gulaszewicz w roli Salome z 1906 roku, błędnie rozpoznana jako Oscar Wilde



Załącznik Nr 3
Félicien Rops, *Pornokraci* (1878)

